گزیدهٔ مقالات مجلهٔ رودکی (۱۳۵۰-۱۳۵۷)

چاپ دوم

سینما و سینماگران

(مجموعهٔ مقالات)

لوئیس فورزدل - جون روزنگن فورزدل - رودلف آرنهایم - حسن فیاد
لوئیس جانه‌تی - احمد ضابطی جهرمی - آکیرا کوروساوا - پری صفا
جوزف ال. اندرسن - دافالدریچی - بهزاد عشقی - مهشید امیرشاهی
فریدون معزی مقدم - جمشید اکرمی - جان باکستر - جان جیلت
تک گالگر - نورمن سوالو - ساتیا جیت‌رای - سیاوش صفا

ترجمهٔ
جمشید اکرمی - حسن فیاد - پری صفا
شاهرخ نیک‌بین - پرویز شفا



The Cinema and Film-makers

A Collection of Articles

کتاب حاضر یکی از کتاب‌های مجموعهٔ چندین جلدیِ مقالاتِ مجلاتِ رودکی، فرهنگ و زندگی و هنر و مردم است که طی سال‌های ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۸ منتشر می‌شده است. مقالات این مجلات در شاخه‌های مختلف علوم‌انسانی، از جمله هنر، سیاست، فرهنگ، تاریخ، ادبیات، علوم‌اجتماعی و ... به‌صورت موضوعی و در قالب کتاب در اختیار پژوهندگان و علاقه‌مندان به این گونه مباحث قرار خواهد گرفت. هدف از انتشار دوبارهٔ این مقالات آشنایی نسل جوان با افکار و نظرات نویسندگان معاصر ایران و جهان در حوزهٔ فرهنگ و هنر است.

کتابِ سینما و سینماگران شامل هفده مقاله از اندیشمندان ایرانی و خارجی است که بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ در ماهنامهٔ رودکی به چاپ رسیده است. در این کتاب پژوهش‌هایی دربارهٔ سینما و گفتگوهایی با سینماگران چون: سواد تصویری ـ فیلم و واقعیت ـ سینما و موسیقی ـ نخستین پیشرفت‌های سینما ـ نگرش‌های ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی در سینما ـ خلق سینمایی نو در فضایی ویرانساز ـ سینمای چارلی چاپلین ـ جان فورد، شاعر تاریخ ـ پای صحبت رنه کلر ـ ویسکونتی، از نئورئالیسم تا امروز ـ تجربهٔ غربی ایزنشتاین ـ و ... آمده است.



وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات
www.ershadprint.gov.ir

۲۸۰۰۰ریال



بسمه تعالی



وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات



ART

سینما و سینماگران (مجموعهٔ مقالات)/ لوئیس فورزدل ... [و دیگران]؛ ترجمهٔ جمشید اکرمی ... [و دیگران]
ــ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱.
۲۲۳ص.
ISBN 978-964-422-580-2
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
پشت جلد به انگلیسی: The Cinema and Film - makers (A Collection of Articles)
مقالات این کتاب از مجلهٔ رودکی، شمارههای ۶، ۸، ۱۲، ۱۵، ۲۱، ۲۴، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۴۸، ۵۰، ۵۳، ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۸۲، ۸۳ و ۸۴، سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ نقل شده است.
چاپ اول: ۱۳۸۱. چاپ دوم: ۱۳۸۶.
۱. سینما ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. ۲. سینما ـ تهیه‌کنندگان و کارگردانان ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. فورزدل، لوئیس Forsdale, Louis. ب. اکرمی، جمشید، مترجم. ج. ایران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات.
۷۹۱/ ۴۳
PN ۱۹۹۴ / ۹ س/
۱۳۸۱
کتابخانه ملی ایران
۳۶۶۴۲-۸۱ م

گزیدهٔ مقالات مجلهٔ رودکی

شماره‌های ۶، ۸، ۱۲، ۱۵، ۲۱، ۲۴، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۴۸، ۵۰، ۵۳، ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۸۲، ۸۳ و ۸۴

سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷

سینما و سینماگران



(مجموعهٔ مقالات)

The Cinema and Film-makers

(A Collection of Articles)

نویسندگان: لوئیس فورزدل ـ جون روزنگن فورزدل ـ رودلف آرنهایم ـ حسن فیاد ـ لوئیس جانه‌تی
احمد ضابطی جهرمی ـ آکیرا کوروساوا ـ پری صفا ـ جوزف ال. اندرسن ـ دافالدریچی
بهزاد عشقی ـ مهشید امیرشاهی ـ فریدون معزی‌مقدم ـ جمشید اکرمی ـ جان باکستر ـ جان جیلت
تک گالگر ـ نورمن سوالو ـ ساتیا جیت‌رای ـ سیاوش صفا
مترجمان: جمشید اکرمی ـ حسن فیاد ـ پری صفا ـ شاهرخ نیک‌بین ـ پرویز شفا

تهران ۱۳۸۶



وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات

سینما و سینماگران

(مجموعهٔ مقالات)

The Cinema and Film-makers
(A Collection of Articles)

نویسندگان: لوئیس فورزدل ـ جون روزنگن فورزدل ـ رودلف آرنهایم
حسن فیاد ـ لوئیس جانه‌تی ـ احمد ضابطی جهرمی ـ آکیرا کوروساوا ـ پری صفا
جوزف ال. اندرسن ـ دافالدریچی ـ بهزاد عشقی ـ مهشید امیرشاهی ـ فریدون معزی‌مقدم
جمشید اکرمی ـ جان باکستر ـ جان جیلت ـ تک گالگر ـ نورمن سوالو
ساتیا جیت‌رای ـ سیاوش صفا
مترجمان: جمشید اکرمی ـ حسن فیاد ـ پری صفا ـ شاهرخ نیک‌بین ـ پرویز شفا

نسخه‌پردازی: جهانگیر منصور
طرح جلد: لاله سلطان‌محمدی
ناظر چاپ: علی فرازنده خالدی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
سازمان چاپ و انتشارات

چاپ دوم: زمستان ۱۳۸۶
شمارگان: ۱۵۰۰نسخه

شابک ۹۷۸-۹۶۴-۴۲۲-۵۸۰-۲
ISBN 978-964-422-580-2

چاپخانه:
کیلومتر ۴ جادهٔ مخصوص کرج ـ نبش سه راه شیشه مینا ـ تهران ۱۳۹۷۸۱۵۳۱۱
تلفن: (چهارخط) ۴۴۵۱۳۰۰۲ نمابر: ۴۴۵۱۴۴۲۵

انتشارات و پخش:
میدان حسن‌آباد ـ خیابان امام خمینی ـ نبش خیابان شهید میردامادی(استخر) ـ تهران ۱۱۳۷۹۱۳۱۴۵
انتشارات: ۶۶۷۰۶۸۴۲ پخش: ۶۶۷۰۰۱۵۳ نمابر پخش: ۶۶۷۰۷۹۲۴

فروشگاه شمارهٔ یک:
میدان حسن‌آباد ـ خیابان امام خمینی ـ نبش خیابان شهید میردامادی(استخر) ـ تهران ۱۱۳۷۹۱۳۱۴۵ ـ تلفن: ۶۶۷۰۲۶۰۶

فروشگاه شمارهٔ دو:
نشر کارنامه ـ خیابان شهید باهنر(نیاوران) ـ روبروی کامرانیه شمالی ـ شهر کتاب ـ تلفن: ۲۲۲۸۵۹۶۳

نشانی سایت اینترنتی:
www.ershadprint.gov.ir

فهرست

مقدمه

ماهنامهٔ رودکی از نشریاتی است که پیش از پیروزی انقلاب اسلامی از سوی وزارت فرهنگ و هنر با هدف ۱ـ ستیز با ابتذال رایج در آن روزگار، ۲ـ ارتباط با قشرهای گستردهٔ جوانان علاقه‌مند به مسائل فرهنگی و هنری، ۳ـ انتشار نشریه‌ای دارای سلامت اجتماعی و فرهنگی و ۴ـ انعکاس تحلیلی رویدادهای فرهنگی و هنری، منتشر می‌شد.

نخستین شمارهٔ این نشریه در مرداد ۱۳۵۰ جامهٔ طبع برپوشید و تا آبان ۱۳۵۷، در مجموع، ۸۴ شماره از آن، دربرگیرندهٔ ده‌ها مقاله، مصاحبه و گزارش در موضوعات گوناگون فرهنگی هنری، به قلم روشنفکران، نویسندگان و اندیشمندان ایرانی و خارجی منتشر شد. گفتنی است که حقوق و امتیاز این نشریه متعلق به دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر (دبیرخانهٔ شورای فرهنگ عمومی فعلی) است. به هر تقدیر، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با بررسی دورهٔ کامل این نشریه، برخی از مقالات ارزشمند آن را که در قالب کتاب یا به صورت‌های دیگر تجدید چاپ نشده‌اند، برگزیده است تا آنها را برای آشنایی نسل جوان با سیر تفکر نویسندگان و ارباب قلم و بررسی تحولات فکری و تاریخ معاصر ایران منتشر سازد. در این بررسی، مقالات به چهار گروه تقسیم شده‌اند:

۱ ـ گزارش‌ها و مقالاتی که صرفاً به انعکاس رویدادهای هنری فرهنگی آن زمان اختصاص داشته‌اند؛ مانند اخبار مربوط به برنامه‌های تئاتر و موسیقی، جشنواره‌های هنری و غیره. بدیهی است این‌گونه مقالات فایده یا ارزش خاصی برای تجدید چاپ ندارند.

۲ ـ مقالاتی ـ البته معدود ـ که اغلب از دیدگاه خاص سیاسی فرهنگی حاکم در حکومت گذشته به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند و با مبانی عقیدتی و سیاسی مردم ایران

هماهنگی ندارند. از این‌رو، انتشار دوبارهٔ آنها نیز فایده و ضرورتی ندارد.

۳ـ مقالاتی که بعدها، به دلیل ارزشمند بودن، با تکمیل و اضافه شدن مطالب دیگر به صورت کتابی مستقل منتشر شده‌اند. بدین‌ترتیب، تجدید چاپ آن مقالات افزون بر تضییع حقوق مؤلف و ناشر، باعث افزایش حجم مجموعهٔ حاضر می‌شود. از جملهٔ این مقالات می‌توان از مجموعه مقالاتی در مورد «وظیفهٔ ادبیات»، «آن‌سوی نیک و بد»، «چگونه می‌توان از موسیقی لذت برد»، «تأملی فلسفی دربارهٔ طبیعت انسان» و... نام برد که به صورت کتاب بارها تجدید چاپ شده است. بنابراین از آوردن این‌گونه مقالات نیز خودداری شد.

۴ـ سرانجام، مقالات مفید و ارزشمندی که هیچ یک از موانع یاد شده را برای چاپ نداشتند، انتخاب و براساس نزدیکی موضوع و محتوای مقالات، در چند عنوان طبقه‌بندی شدند که به تدریج منتشر خواهند شد.

در پایان، یادآوری چند نکته ضروری است:

۱) مجموعهٔ حاضر تنها براساس متن مقالات منتشر شده در نشریهٔ رودکی فراهم آمده و هیچ‌گونه ویرایش یا تغییر محتوایی در آنها صورت نگرفته است. از مهم‌ترین دلایل این شیوه آن بود که اولاً، دسترسی به همهٔ مؤلفان مقالات ممکن نیست و ثانیاً، برخی از نویسندگان این مقالات به هر دلیل و دست کم به خاطر گذشت زمان در افکار و اندیشه‌های خود تجدید نظر کرده‌اند. تغییر در محتوای این مقالات، در عمل یکی از اهداف ناشر را که آشنایی با چگونه اندیشیدن در آن زمان است، مخدوش می‌سازد. بنابراین، مجموعهٔ حاضر دقیقاً براساس همان مقالات و تنها با حداقل تغییر در رسم‌الخط منتشر شده است.

۲) در برخی مقالات، یک یا چند مورد مغایر با اهداف و مبانی موردنظر در انتشار این مجموعه وجود داشته است که چون این‌گونه موارد اندک هستند و از طرفی نکات ارزشمند مقالات بیش‌تر است، ضمن انتشار متن کامل مقاله، به آن نکات در جای خود توجه داده شده است.

۳) از موارد بالا روشن می‌شود که ضمن تأکید بر مفید بودن انتشار این مقالات، در هر حال مسئولیت صحت مطالب هر مقاله برعهدهٔ نویسندهٔ آن است.

در پایان، از همهٔ خوانندگان دعوت می‌شود تا با ارائهٔ آرای خود، ناشر را در عرضهٔ خدمات فرهنگی یاری دهند. ان شاء الله.

دبیر شورای علمی
علیرضا مختارپور

سواد تصویری

لوییس فورزدل ـ جون روزنگن فورزدل

ترجمهٔ جمشید اکرمی

وقتی گیلبرت سلدز[1] می‌گوید «در رسانهٔ فیلم نشانی از «بی‌سوادی» نیست»، اشاره‌اش به این نکتهٔ درخور باور است که فیلم‌ها به گونه‌ای گسترده بر ظرفیت تجارب «ادبی» پیامگیران‌شان افزوده‌اند. او احتمالاً نخستین کسی خواهد بود که با این حقیقت همرایی نشان خواهد داد که اگر بی‌سوادی مطلق تصویری[2] در کشورهایی مثل آمریکا ناشناخته و محو است، ولی در همان حال نیل به مرزهای فراتر سواد و بینش تصویری در این رسانهٔ نوپا نیز دشوار و ناممکن مانده است. ما همه به خوبی یک وسترن **جان‌وین** را می‌فهمیم، ولی فیلم‌هایی همچون **حادثه** و **سال گذشته در مارین باد** که آشکارا نوآورانه‌ترند، در زمان نخستین ظهورشان، حتی به چشم روشنفکرترین و دشوار پسندترین منتقدین ماهم، فیلم‌هایی مبهم و گیج‌کننده و دشوار فهم رسیدند. کارهای تجربی ریشه‌گرای موج سرفراز و خیزان فیلمسازان تفردگرا ـ کسانی مثل آنان که تعاونی فیلمسازان نیویورک را پی‌ریختند ـ به مرز آنچنان ابداعاتی در شکل و قالب دست یازیده‌اند که از فیلمی مثل **حادثه** یک «کلاسیک» آشنا ساخته‌اند.

---

۱. Gilbert Seldes، در مقالهٔ «انقلاب ازتباطی»، از کتاب کندوکاوی در ارتباطات.

۲. عنوان اصلی این مقاله Film Literacy است، که ما به حکم سلیقه، به جای «سواد فیلم»، آن را به «سواد تصویری»، ترجمه کردیم. چرا که مسایل تصویر متحرک، تا جایی که به دامنهٔ بحث این مطلب مربوط می‌شود، مسایل تصویر ساکن (عکس) نیز هست. توضیح آنکه مقاله، در برگردان فارسی کمی کوتاه شده است.

سواد فیلم

به شرط آنکه مجاز به کاربرد واژه‌های «سواد» در این متن باشیم، معنی «بی‌سوادی کامل» در رویارویی بصری با یک فیلم چه خواهد بود؟ پاسخ می‌تواند چنین باشد: ناتوانی تشخیص و بازشناخت اشیا، اشخاص، مکان‌ها و کنش‌ها، وقتی که مستقیماً و بدون هیچ تمهیدی بر پردهٔ سینما نشان داده می‌شوند. این نوع بی‌سوادی شبیه به بی‌سوادی آن کسی است که به صفحهٔ چاپ شدهٔ کتاب یا روزنامه‌ای خیره می‌شود، بی‌آنکه هیچ درک و دریافتی از آن داشته باشد. مسئله صرفاً این نیست که او «پیام» را بگیرد، مشکل آن است که او کلید گشودن رمز را در اختیار ندارد. چراکه مثلاً در مورد رسانهٔ فیلم، مادامی که حافظهٔ ما کار می‌کند، کلید فهم فیلم را هم در دست داریم، و به دلیل سهولت ظاهری فراگرد فهم یک فیلم، چنین می‌انگاریم که در به روی تمام آنها که به سویش می‌آیند، نابسته است و همه می‌توانند به یاری حافظه‌شان فیلم‌ها را بفهمند. ولی واقعیت چنین نیست، چه مردمان بدوی که اذهانی بسته‌تر داشته‌اند، بارها ناتوانی‌شان را در بازشناخت محتوای تصاویر نشان داده‌اند (چه تصاویر ساکن، و چه تصاویر متحرک).

دو نظام کدگذاری

این حقیقت تکان دهنده ـ که به نظر می‌رسد هر کسی را تکان دهد ـ احتمالاً شدت تأثیرش را از ناآگاهی ما نسبت به زمانی که خودمان هم از نظر شناخت تصویر، بی‌سواد بودیم می‌گیرد، و نیز از شکست ما در تمیز دو شیوهٔ کدگذاری اطلاعات ـ قیاسی و رقمی ـ که کاربرد آنها مستلزم فراگیری خاصی است. یورگن روش و ولدن کیز[1] در این مورد می‌نویسند:

«یکی از این دو شیوه، کدگذاری قیاسی، از یک رشته نمادهایی تشکیل می‌شود که در اندازه‌ها و رابطه‌های‌شان شبیه به شیء، فکر یا کنشی هستند که نمایندهٔ آنند...

---

۱. Jürgen Ruesch و Weldon Kees در کتاب ارتباط غیرکلامی: یادداشت‌هایی دربارهٔ ادراک دیداری روابط انسانی.

این نوع کدگذاری غالباً به ویژه کارهای پیوسته *(Continuous Functions)* می‌پردازد، برخلاف کدگذاری رقمی که در مورد فاصله‌های گام به گام مطلق و مجزا به کار می‌رود. دو نمونهٔ نمایان و بارز کد گذاری رقمی سیستم اعداد صحیح و الفبای صوتی هستند.»

اعتماد به اینکه کدگذاری رقمی هم نوعی نمادگرایی است که آشنایی خاص با کدها راطلب می‌کند، برای هیچ کس دشوار نیست. بسیاری از مردم از دریافت این نکته که حتی نمادگرایی قیاسی هم آشنایی با کدهای خودش را اقتضا می‌کند، غافل می‌مانند.

یکی از معمول‌ترین تمهیدات قیاسی که مورد استفادهٔ ما قرار می‌گیرد، نقشه است. برخی از معناشناسان در خصوص جنبه‌های استعاری نمادگرایی به جدل پرداخته‌اند: «نقشه، زمین نیست»، که با توجه به محدوده‌ای جغرافیایی که نقشه نشان می‌دهد. می‌توان گفت نقشه، نوعی ارائهٔ دوبعدی، کوچک شده و کاملاً قراردادی است. هیچ کس، مگر آدم‌های خیلی ساده دل و سطحی، نقشه را با واقعیتی که نقشه اشاره گر و نمایندهٔ آن است، اشتباه نخواهند کرد، هیچ کس هم از آموزش درس «نقشه‌خوانی» به بچه‌ها تعجبی نخواهد کرد. امروزه، به لطف اشاعه و مردمی شدن پندارهای اساسی معناشناسی عمومی، دیگر همه پذیرفته‌اند که **«واژه، به خودی خود واقعیت ندارد»**.

همین‌طور کسی یک تصویر را هم ـ چه عکس، چه نقاشی ـ نباید با واقعیت اشتباه بگیرد. ولی بخصوص در مورد تصویر، مابعضی وقت‌ها دستخوش چنین توهمی می‌شویم. نمونه‌ای از این توهم سفسطه‌آمیز در روایتی که آن را با تردید به پیکاسو نسبت می‌دهند، منعکس است. پیکاسو یک روز در ویلایش، تابلوهایش را به یک سرباز آمریکایی نشان می‌داد. پس از تماشای تابلوها، سرباز جوان ناگزیر از این اعتراف شد که نتوانسته است شیوهٔ غریب نقاشی پیکاسو را بفهمد، چراکه هیچ چیز تابلوها شبیه به آنچه که **واقعاً** هستند، به نظر نمی‌رسید. پیکاسو موضوع صحبت را با

پرسیدن این سؤال که آیا دختری در آمریکا منتظر بازگشت سرباز جوان هست یا نه، عوض می‌کند. سرباز با غرور بسیار کیف بغلی‌اش را بیرون می‌کشد و عکس دوست دخترش را نشان پیکاسو می‌دهد.

پیکاسو عکس را نگاه می‌کند و ضمن پس دادن آن می‌گوید: **«دختر جذابی است، ولی وحشتناک نیست که اینقدر کوچک است؟»!**

نردبام سواد فیلم

برای ما در این قلمروی بی‌مرز تصویر، شناخت تصاویر اشیای آشنا به سهولت امکان پذیر است. ما در کودکی، بدون اعتنای خاص و بنابراین بی‌آنکه یادمان بماند، نخستین پلهٔ نردبام سواد تصویری را طی می‌کنیم. ولی آنچنان که در این مقال خواهیم دید، در برخی فرهنگ‌ها، حتی این نخستین گام نیز باید با کمک مستقیم برداشته شود. ما نه از طریق کوشش‌های آموزشی خودآگاهانه، بلکه به لطف مجلات و کتابهای رنگین و سریع‌الانتشاری که سرازیر خانه‌های متوسط یا متوسط به بالای‌مان می‌شوند، بر نخستین پلهٔ نردبام می‌ایستیم. پدران و پدر خواندگان دلسوز ما از همان کودکی با جعبهٔ جادویی «جورج ایستمن» عشق به تصویر را به دل ما راه می‌دهند، دوروبرمان را با عکس‌ها و فیلم‌هایی از خودمان پر می‌کنند، آلبوم‌های عکس برای‌مان درست می‌کنند.

پلهٔ بالاتر، و نه لزوماً پلهٔ دوم، نیل به این شناخت است که یک تصویر، فقط یک تصویر است، و واقعیت یک شیء نیست، دریافت این نکته از فرط سادگی برای خیلی‌ها دشوار است. به شعار سازندگان فیلم‌های آموزشی توجه کنید که معتقدند یک آموزگار با کمک فیلم می‌تواند «دنیا را به کلاس درس بیاورد». و یا توجه کنید به این مطلب از **بورگلوم و مک‌فرسون**[1]، که هر دو استاد دانشگاه ایالتی «وین» هستند:

---

۱. George Borglum و J.J. McPherson در کتاب **عناصر دیداری در آموزش زبان رسانه‌های دید و شنودی.**

«روی درکلاس زبان دانشگاه ایالتی وین، چندتا آدم شوخ طبع این آگهی را چسبانده بودند: «ظرف پنجاه دقیقه به فرانسه بروید و برگردید». کسانی که از برابر این کلاس می‌گذشتند، نگاهی می‌انداختند و لبخند می‌زدند. ولی چیزی که روی در نوشته شده بود، حقیقت داشت. چراکه در آن کلاس، دانشجویان سرگرم دیداری از یک مزرعه در آلزاس بودند. البته از طریق پردهٔ سینمای بزرگی که صحنه‌ها به طور رنگی بر آن منعکس می‌شدند. آنها به این ترتیب با هزاران نکتهٔ جزیی که در مجموع واقعیت بصری مردم فرانسه، خانه‌های فرانسوی و چشم‌اندازهای فرانسه را می‌ساختند، آشنا می‌شدند».

چرا آدم‌های ظاهراً آگاه و روشنفکر براین اعتقاد آشکارا نادرست پای می‌فشارند که تصویر یک شیء، خود آن شیء است. نه یک منظر محدود و بخصوص، و لزوماً تغییر شکل یافته از آن؟ همچنان که ایوینس[1] اشاره می‌کند، می‌توان گفت تا حدودی به این دلیل که: «تصویر، از طریق مشروط کردن پیامگیرانش، به صورت یک هنجار برای ظهور همه چیز در آمده است». به هرحال برای به نتیجه رساندن این بحث، به اعتقاد ما این توضیح مارشال مک لوهان[2] کفایت نشان می‌دهد که: «ظهور معارضه آمیز رسانه‌های تازه، انحصار کتاب را به عنوان یک وسیلهٔ کمک آموزشی درهم شکسته است...» و چنین نقطه نظری است که بدبختانه باعث می‌شود اردوگاه‌های خصم برپا شود. جبهه‌های جنگ برقرار شود، و فریادهایی از گزافه گویی فضا را پر کند.

از همین پیش فرض «تصویر، همان واقعیت» است که حکم «انفعال فزاینده» ریشه می‌دواند (حکمی که بسا اوقات از سوی دوستداران فیلم صادر می‌شود، همچنان که در نقل قول بورگلوم و مک‌فرسون دیدیم). «انفعال» مهم‌ترین وجدی‌ترین اتهامی است که از سوی اردوگاه دشمن به فیلم، و این اواخر، به تلویزیون نسبت داده می‌شود. اتهام این است که فیلم

---

۱. W.M. Ivins, Jr.، در کتاب نوشتار و ارتباط دیداری.
۲. Marshal McLuhan، در مقالهٔ «کلاس درس بدون دیوار» از کتاب کندوکاوی در ارتباطات.

و تلویزیون «جذب» تماشاگر می‌شوند، و هیچ «تقلا و تلاشی» را از تماشاگر طلب نمی‌کنند.

اتهام انفعال، البته مبانی لرزانی دارد، و کاملا ناوارد می‌نماید، چرا که انفعال، «ویژهٔ کار» تماشاگر است، نه رسانه. در مقابل یک پردهٔ سینما (رسانه دیداری) همانقدر می توان فعال بود، که در برابر یک صفحهٔ کتاب یا روزنامه (رسانهٔ نوشتاری)، ولی این اتهام به هر حال تا این زمان حربهٔ مؤثری در دست دشمنان فیلم بوده است.

کندوکاوی در گزارش‌ها

به مسئلهٔ بی‌سوادی تصویری برمی‌گردیم. پله‌های اول سواد تصویری ـ آنها که به «سواد پایه‌ای» تصویری منتهی می‌شوند، شاید بهترین مصداق‌های خود را در گزارش‌های کسانی پیدا کنند که کاربرد فیلم و تصویر را در مورد مردمان وابسته به فرهنگ‌های ابتدایی ـ از نظر تکنولوژی ـ تجربه کرده‌اند. دشواری‌هایی را که برای آنان پیش آمده است، می‌توان به پنج نوع یا سطح تقسیم کرد: (۱) تماشاگران، تصاویر متحرک واضح و سادهٔ اشیای آشنا را بجا نمی‌آوردند. (۲) آنها قسمت‌هایی از یک تصویر را بجا می‌آوردند، ولی از تمامیت کنشی که در فیلم نشان داده می‌شود، سردر نمی‌آوردند، (۳) آنها در نمی‌یابند که تصویر، خود واقعیت نیست، (۴) آنها حتی ساده‌ترین قراردادهای فیلم را هم نمی‌فهمند، (۵) و مطمئناً هیچ علاقه و اعتنایی به صحنه‌ها، آدم‌ها و اشیایی که قبلا دیده‌اند و نمی‌شناسند، ندارند.

حال، از طریق بررسی پاره‌های برگزیده‌ای از گزارش‌های پژوهشگران، می‌توانیم به این سطوح اساسی دشواری‌ها بپردازیم. ما کاملاً به نادرستی‌هایی که ممکن است در این نوع گزارش‌های روایتی نهفته باشد، آگاهیم ـ بخصوص زمانی که گزارشگران، ناظرانی آموزش ندیده باشند. به هر حال، در اینجا قصد ما ارائهٔ یک مطلب چون و چرا

ناپذیر نیست. غرض، تنها آغاز یک نظام طبقه‌بندی است که بی‌تردید اگر ارزشی داشته باشد، پالایش خواهد یافت.

سطح یک: **عدم ادراک مطلق ــ تصویر، نمادی همانقدر رازآمیز و ناشناخته است، که یک نوشتار چاپی به چشم یک بی‌سواد.**

جان ویلسون[۱]، یک آموزشیار انگلیسی که سال‌های درازی را در غرب آفریقا خدمت کرده است از تجربیاتش در آفریقا گزارش می‌دهد:

«من پی بردم که حتی تصویر یک شیء آشنا هم، به عنوان چیزی به حساب نمی‌آید... ضبط ذهن نمی‌شود... چیزی عادی و معمولی و غیر قابل تعبیر به چشم (آموزش ندیده) می‌رسد»

ریچارد گریفیث[۲]، مدیر پیشین فیلمخانهٔ موزهٔ هنرمندان در مورد نخستین باری که رابرت فلاهرتی فیلمی را به عنوان تجربه به اسکیموها نشان داد، می‌نویسد:

«... بعد، نمایش فیلم شروع می‌شود. پیکری نمودار می‌شود. سکوت بر فضا حاکم است. آنها (اسکیموها) چیزی نمی‌فهمند. دادوستدگر فریاد می‌زند: «نگاه کنید، این نانوک است!»... سکوت عمیق‌تر می‌شود. اسکیموها نمی‌توانند بفهمند».

آرتو فرنچ[۳] آموزشیار تجربه آموختهٔ انگلیسی در بارهٔ واکنش‌هایی در برابر عکس‌های دانش‌آموزان چهارده سالهٔ مدرسهٔ نمایش «دانشگاه ماگررهٔ» اوگاندا می‌نویسد:

«آنها در بازشناخت چشم‌اندازها و مناظر، حتی مناظر آشنا، دستخوش سر در گمی شده بودند، و غالباً قادر نبودند که باتلاق‌ها را از زمین‌های مزروعی، و حتی خشکی را از آب تشخیص بدهند».

سطح دو: **تماشاگر اشیای جداگانه را بازمی‌شناسد، ولی از جفت و جور کردن**

---

۱. John Wilson، نکاتی دربارهٔ کار با نوسوادان فیلم در آفریقا، (متن ویراستهٔ یک جلسهٔ سخنرانی و بحث در همایشی دربارهٔ ارتباط و هنرهای ارتباطی، در دانشگاه کلمبیا ــ سال ۱۹۶۱).

۲. Richard Griffith، در کتاب **«دنیای رابرت فلاهرتی»**.

۳. Arthur French، در کتاب *A. Background of Non-reference*.

و ترکیب ذهنی حرکات ساده و آشنایی که در قالب کنش‌های معنی‌دار عرضه می‌شوند، عاجز می‌ماند.

جان ویلسون:

«... فیلم، حرکت خیلی آرام یک مأمور بهداشت را نشان می‌دهد که به یک قوطی حلبی حاوی آب برمی‌خورد... قوطی را بر می‌دارد و به دقت آبش را خالی می‌کند و سپس آن را به زمین می‌مالد تا پشه نتواند در آن آب تخم‌گذاری کند. بعد، خیلی به دقت این قوطی حلبی را در خورجینی بر پشت یک الاغ قرار می‌دهد... تمام این حرکات به آهستگی بسیار انجام می‌گیرد تا اهمیت آنها نشان داده شود، چون که پشه‌ها در آب ساکن تخم‌گذاری می‌کنند... این صحنه‌ها، قاعدتاً می‌باید صحنه‌های آشنایی به نظر رسند. فیلم کلاً حدود پنج دقیقه بود... ما آن را به تعدادی پیامگیر نشان دادیم و سپس از آنها پرسیدیم که چه دیده‌اند... آنها گفتند که یک مرغ دیده‌اند!... ما اصلاً نمی‌دانستیم که مرغی هم ممکن است در این فیلم بوده باشد! بنابراین با دقت تمام، نمادهای فیلم را در جستجوی مرغ کادر به کادر بازبینی کردیم. تا اینکه در یکی از نماها متوجه عبور یک ثانیه‌ای مرغی از وسط کادر شدیم... حرکتی که ضمن فیلمبرداری به طور کاملا تصادفی اتفاق افتاده بود. وقتی ما پرسش‌های بیشتری از این دسته تماشاگر کردیم، معلوم شد که تصویر مردی را هم دیده‌اند، ولی ... به هر حال نتوانسته‌اند از ورای تمامی حرکات فیلم به دریافت معنی خاصی برسند، و اصل قضیه را بفهمند. و حقیقت آنکه، آنها یک کادر را کلا نگاه نکرده بودند، بلکه در هر کادر صرفا متوجه جزئیات شده بودند».

(منظور آقای ویلسون از اینکه «آنها یک کادر را کلا نگاه نکرده بودند» این است که آنها ظاهراً تنها به گوشهٔ کادر تصویر که مرغ در آنجا بوده است، اعتنا کرده‌اند، نه به تمامی فضای کادر).

سطح سه: ناتوانی در تفاوت‌گذاری بین تصویر و واقعیت.

هورتنس پاودرمیکر[۱]، مردم شناس آمریکایی نقطه نظرهای یکی از

---

۱. Hortense Powdermaker، در کتاب «شهر مسی؛ آفریقای دستخوش تحول».

شهروندان «لوانشیا»، رودزیای شمالی را در یک سینمای محلی گزارش می‌دهد (۱۹۵۴ ـ ۱۹۵۳):

«من سوپرمن را بیشتر از همه دوست دارم، او مرد خیلی جسوری بود و زندگی دختری را که دوست داشت نجات داد ـ وقتی که دخترک اسیر دست سلطان کشوری بود که سوپرمن در آن می‌زیست. من از پروازهایش خیلی خوشم آمده، چون پیش از آنکه این فیلم را ببینم، فکر می‌کردم پرواز برای انسان کار غیر ممکنی است، مگر برای کادولی (کاراکترهای کارتون) که قهرمانان غیر ممکن هستند».

سطح چهار: **عدم ادراک ساده‌ترین قراردادهای فیلم.**

جان ویلسون:

«حرکات افقی دوربین بسیار گیج‌کننده بودند، چون تماشاگران نمی‌توانستند معنی و دلیل این حرکات را بفهمند، و در نتیجه تصور می‌کردند که خانه‌ها در حال حرکتند. ما دریافتیم که فیلم از آنجاکه در غرب تولید می‌شود، علیرغم آنکه خیلی واقعی نشان می‌دهد، ولی در نهایت نوعی نمادگرایی بسیار قراردادی است. برای نمونه، ما به این نکته رسیدیم که اگر شما داستانی از دو مرد را برای تماشاگران آفریقایی تعریف می‌کنید که یکی از آنها کارش تمام می‌شود، و باید از گوشهٔ کادر بیرون برود، آنها مشتاقانه منتظر می‌مانند که ببینند بعد چه اتفاقی برای آن مرد می‌افتد، چون آنها نمی‌توانند بپذیرند که مثلاً این مرد دیگر کاری در فیلم ندارد و نقش تمام شده است... شما مجبورید بادوربینتان آنقدر آن مرد را تعقیب کنید که او به طور طبیعی از نظر محو شود، مثلا سر یک پیچ از مسیری برود که دیگر در چشم‌رس نباشد... در این صورت برای تماشاگر کاملا قابل فهم است که او را دیگر نمی‌توان دید. حرکت دوربین مجبور است در جهت حرکات طبیعی باشد».

جان همفری[1]، سازندهٔ آمریکایی فیلم‌های آموزشی، از تجربه‌هایش در آن سوی دریاها می‌گوید:

---

۱. John Humphrey، تجربه‌هایی دربارهٔ فیلم ساختن برای بی‌سوادان فیلم، (متن ویراستهٔ یک جلسهٔ سخنرانی و بحث در همایشی دربارهٔ ارتباط و هنرهای ارتباطی، در دانشگاه کلمبیا ـ ۲۹ ژوئن سال ۱۹۶۱)

«به مجرد آنکه یک «فید» در فیلمتان بگذارید، تماشاگران را از دست می‌دهید. چرا؟ چون پرده سیاه می‌شود و همه سرشان را به طرف پروژکتور بر می‌گردانند که ببینند چه بلایی سر آن آمده است... دیزالو، فید، وایپ و تمام اثرهای نوری که ما در آمریکا آنها را کماییش برای نقطه‌گذاری‌های یک فیلم به کار می‌بریم، نزد تماشاگران فاقد سواد تصویری کافی، کاملاً غیر قابل فهمند. آنها در برخورد با این تمهیدات فوراً فکر می‌کنند که پروژکتور خراب شده است!».

سطح پنج: عدم ادراک، یا بی‌تفاوتی نسبت به چیزهای ناآشنا.

پیتر ماتیسن[1]، روزنامه‌نگار آمریکایی، دربارهٔ بومیان «کاراجا» در ناحیهٔ «ماتوگروسو»ی برزیل می‌نویسد:(گرچه در اینجا اشاره به اسلایدهای رنگی است، ولی مثال خوبی برای سطح پنج می‌تواند باشد).

«شبی، جورج گلاس، چندین اسلاید رنگی به بومیان نشان داد که تماهای متعددی از خود آنها نیز در میانشان بود. بومیان خیلی راحت، و اکثراً با لبخند، عکس‌های خودشان را تماشا کردند. بعد، با تحسین بسیار، برای نخستین بار در عمرشان به تصاویری از شهرها، دریا، و یک کشتی اقیانوس‌پیما خیره شدند. ولی چیزی که باعث تعجب ما شد، این بود که آنان بیش از هر چیز مجذوب تصاویر حیوانات وحشی و پرندگان شدند ـ مرغان ماهیخوار، گربه‌های وحشی و میمون‌هایی که آنها کاملاً می‌شناختند. خیلی از آنها موقع تماشای این عکس‌ها از جا جهیدند و شکلک رها کردن تیر از کمان به طرف پرده را درآوردند. و بقیه با همان آرامشی که برجای نشسته بودند، شروع به نعره کشیدن کردند ـ نعره‌هایی که از دوردست های جنگل به گوش می‌رسد».

هورتنس پاودرمیکر:

«بسیاری از رسم‌های اروپایی مورد سوء‌تفاهم آفریقاییان رودزیایی بود. سنت بوسیدن نزد آفریقاییانی که آن را از فیلم‌ها آموخته‌اند، پیش درآمدی برای روابط جنسی تلقی می‌شود. پدر و مادرهای آفریقایی هرگز بچه‌های شان را نمی‌بوسند.

---

۱. Peter. Matthiessen، در «یک گزارش کلی: آخرین بیابان: یادداشت‌های برزیل.»

در فیلمی، وقتی که مردی بچه‌ای را بوسید، پاره‌ای تماشاگران که مرد را پدر بچه تصور کرده بودند، این حرکت را پیش در آمدی برای زنا با محارم دانسته و سخت به وحشت افتاده بودند.

نخستین باری که من با دشواری‌های سواد فیلم آشنا شدم، ده سال پس از تدریس و مدرسه‌داری در آفریقا و رویارویی با دشواری‌های سوادآموزی به مردم بود (سواد خواندن و نوشتن). من به این حقیقت آگاه بودم که وقتی آدم می‌کوشد خواندن چیزی را به مردم بیاموزد، این کار بستگی خاصی به فرهنگ آنان ندارد. هیچ اتفاقی نمی‌افتد. آدم سوادآموزان را وامی‌دارد که شادمانه چیزی دربارهٔ ایستگاه‌های راه‌آهن بخوانند، در حالی که آنها قبلا هرگز یک ایستگاه راه‌آهن در عمرشان ندیده‌اند. از آنها می‌شود خواست که تصویری از یک ایستگاه راه آهن نقاشی کنند، و آنها طرحی از یک ایستگاه را که در کتابی دیده‌اند، کپیه می‌کنند، نه به فرض طرحی از یک ایستگاه واقعی را که اگر آنها چند صد مایل به طرف جنوب کشورشان سفر کرده باشند، به چشم خود دیده‌اند.

جان ویلسون:

«عقیدهٔ من این است که ما باید بسیار محتاطانه مواد تصویری را به کار گیریم (چه عکس، و چه فیلم)، آنها تنها در سایهٔ تجارب شخصی هر فرد، قابل تعبیرند. گام بعدی، تکیه برنوعی فراگرد آموزشی است... نخست باید از فرهنگ بومی شروع کرد، و سپس از طریق فراگرد تداعی و تضاد به فرهنگ‌های دیگر نزدیک شد... رابطهٔ فیلم‌ها با فرهنگ‌های مختلف، مسئله‌ای است که باید به آن اعتنایی دقیق و احتیاط‌آمیز داشت... ما یک فیلم را برای دو منظور می‌سازیم: تثبیت موقعیت‌های مشترک انسانی، و آموزش قراردادها و ضوابط فیلم. فیلمی متشکل از نماهای پیاپی پیرمردانی را در نظر بگیرید که در انگلستان و غنا، کاری دقیقاً همسان انجام می‌دهند ـ آفتاب گرفتن روی نیمکتی در پارک، و کنار یک چاه. پیداست که این یک وضعیت همسان انسانی در دو گوشهٔ دنیاست. ما فیلم دیگری هم گرفته بودیم که در آن مادری در انگلستان نوزادش را در یک کالسکهٔ بچه حمل می‌کرد، و

مادر دیگری در آفریقا نوزادش را به پشتش بسته بود ـ باز موقعیت‌هایی از فرهنگ‌های مختلف که آشکارا هم معنی بودند... ما فکر می‌کردیم با این فیلم‌ها می‌توانیم به تماشاگران‌مان بیاموزیم که ذهنشان را از قید اندیشه‌های محلی و محدود وارهانند و از حالت انجماد فکری به در آیند، انجماد فکری یکی از ویژگی‌های زندگی قبیله‌ای در آفریقاست. برای آنها دشوار بود که تنها براساس تک تصویری در یک فیلم فضاهای فکری‌شان را وسعت بدهند و بکوشند عمومی‌تر و جهانی‌تر بیندیشند. در مورد سوادآموزان هم همین مشکل هست».

برفراز نردبام سواد فیلم

آگاهیم که دامنهٔ بحث ما تا اینجا محدود به پله‌های زیرین نردبام سواد فیلم بوده است. پله‌هایی که در اصطلاح رسانه‌های نوشتاری، نمایندهٔ سواد پایه‌ای‌اند ـ فراگیری الفبا، فراگیری واژه‌های ابتدایی و غیره. نکته‌ای که ما امیدواریم در این مقال به ثبوت رسانیم، این است که فیلم، یک رسانهٔ «اتوماتیک» (خودکار) نیست، و برخورد یک تماشاگر با یک فیلم، نسبت به برخورد یک خواننده بایک رسانهٔ نوشتاری، ناگزیر ادراک کمتری را تضمین می‌کند. تردیدی نیست که یکی از دلایل عدم نیل به شناخت گستردهٔ این حقیقت، سهولت نسبی پیام فیلم و نیز استیل فیلم است. فیلم‌ها، به آن مفهوم که نقاشی مدرن، شعر مدرن، یا موسیقی مدرن دشوارند به ندرت دشوارنما بوده‌اند. البته فیلم‌های دشوار هم به گونه‌ای دم‌افزون تهیه می‌شوند، چراکه بسیاری از فیلمسازان ـ برای نمونه، فیلمسازان به اصطلاح زیرزمینی ـ از مرزهای پذیرفته شدهٔ کنونی هنر فیلم راضی به نظر نمی‌رسند ـ هم از نظر محتوی و هم از نظر فرم ـ و می‌کوشند که این هر دو بعد فیلم را بیش از پیش بگسترانند.

در میانه و بر فراز نردبام سواد فیلم نیز پله‌های بسیار هست که ما در اینجا به لمس آنها نپرداختیم. بسیاری از این پله‌ها از جهات متعدد، موازی با پله‌های سواد نوشتاری‌اند. وقتی از یک آدم باسواد حرف می‌زنیم،

منظورمان صرفاً این نیست که او الفبایش را بلد است و در سطحی معمولی، قادر به خواندن و نوشتن است. منظورمان در عین حال این نیز هست که او از «ادبیات» هم چیزهایی می داند، می‌تواند واژه‌هایی را در متنی خاص به کار گیرد، و تفاوت‌های معانی را موشکافانه بازشناسد. بی‌تردید در یک فرهنگ پیشرفته، سر و کار ما با نیمه باسوادان فیلم خواهد بود، و احتمالاً باید آموزش‌های‌مان را از پله‌های میانی نردبام آغاز کنیم. در این حالت ما می توانیم توانایی بازشناخت تصاویر اشیا و کنش‌ها، و توانایی فاصله گذاری کما بیش بین فیلم و واقعیت را در شمار مفروضات مسئله به حساب آوریم. اما چیزهایی هم هست که قاعدتاً نباید آنها را جزء پیش فرض‌ها بیاوریم: توانایی تماشاگر در «خواندن» معانی باریک‌تر چیزهایی که می‌بینند، و جای دادن درست یک فیلم در «نوع» (ژانر) خودش، وارزیابی آن در آن ژانر با معیار حساسیت‌های خود تماشاگر. ما شگردهای ادبی تجزیه و تحلیل دقیق و جزء به جزئی را که غالباً در مورد یک کتاب به کار می‌بریم، نمی‌توانیم در تحلیل و نقد یک فیلم نیز به کار بریم.

این احتمال هست که حتی در کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی بتوان به طیف گسترده‌تری از سواد فیلم برخورد. بی‌فایده نیست که به یادآوریم در سال ۱۹۱۷، ای.ال. تورندایک[1] برای نخستین بار مدارکی از وجود یک دشواری جدی مطالعهٔ مواد نوشتاری در مدارس آمریکا ارائه داد. یکی از نتیجه گیری‌های او امروزه آنچنان صورت توضیح واضحات دارد که به سختی می‌توان تصور کرد زمانی نه چندان دور ـ همین شصت سال پیش ـ صورت «کشف» داشته است:

«در تئوری آموزشی، ما نباید خواندن یک متن درسی با یک کتاب مرجع را کاری مکانیکی، انفعالی، و بی‌تفاوت بدانیم... دریافتن اینکه «یک کتاب چه

---

۱. Edward L. Thorndike، در کتاب «خواندن، به مثابه تعقل بررسی سهوهایی در پاراگراف خوانی».

می‌گوید» به هیچ‌وجه کار کوچک و بی‌ارزشی نیست».

این «کشف» به گسترش شیوه‌های ارزیابی، هر چند خام، توانایی خواندن دانشجویان در سطوح مختلف انجامید. و همین‌طور کشفیات نسبتاً نومید کننده‌ای در مورد دشواری‌هایی که دانشجویان ضمن مطالعهٔ مواد نوشتاری تجربه می‌کنند، به تدوین برنامه‌های گسترشی و بهسازانهٔ «خواندن» در مقیاس وسیع انجامیده است. بی‌شک ابزارهایی مشابه این، باید برای آزمون توانایی دانشجویان در بازیافت اطلاعات از رسانهٔ فیلم گسترش یابند. ما با تردید کمی می‌توانیم ادعا کنیم نتایج نومید کننده‌ای که این ابزارهای ارزیابی فاش خواهند کرد، روزی به کاری بهسازانه و گسترشی در «خواندن» فیلم‌ها خواهد انجامید.

نیاز به آموزش

حدس ما این است که طیف سواد فیلم می‌توانست گسترده‌تر باشد، اگر آموزش مستقیم در زمینهٔ سوادآموزی فیلم داده می‌شد. این احتمال همیشه هست که مهارت آموختگان نسبت به مهارت نیاموختگان طیف وسیع‌تری از سطوح توانایی را ارائه دهند. از طریق آموزش فیلم هر کسی باید دو سه پلهٔ نردبام را بالا برود، ولی لازم است که برخی هم تا بالاترین پله‌های نردبام را طی کنند. نردبام هم پهن‌تر خواهد شد، و هم بیشتر قد خواهد کشید.

همچنان که اشاره شد، سوادآموزی تصویری در سال‌های آینده دشواری‌های جدی‌تری را پیش خواهد کشید، چرا که تصویر متحرک (چه در عرصهٔ آموزش و چه بیرون از آن) سیطره‌ای روزافزون یافته است، و در عین حال آهنگ افزودن بر درجهٔ پیچیدگی و دقت‌طلبی خود نیز دارد ـ هم از نظر فنی، و هم از نظر آن جنبه‌هایی از روابط انسانی که می‌توانند در قلمروی وسیع رسانهٔ فیلم، اعتنا برانگیزند.

اهمیت فیلم، هرقدر که این رسانه سهل‌تر در دسترس قرار گیرد،

مطمئناً افزایش بیشتری خواهد یافت. تنها گروه کم‌شماری اهمیت عمیق رواج فیلم‌های ۸ میلیمتری در دوربین‌ها و پروژکتورهای کارتریج را درک می‌کنند.

در رسانه‌ای همچون فیلم که عمیقاً ریشه در تکنولوژی دارد، دستکم گرفتن اهمیت ابداعات و اختراعاتی که این رسانه را دسترسی پذیرتر سازد، دشوار و شاید غیر ممکن است. احتمالاً در سال‌های میانهٔ ۱۴۰۰ هم عدهٔ کمی متوجه تأثیر بنیانی ماشین تحریرهای قابل حمل شدند. همین‌طور ممکن است آدم‌های محدودی اهمیت ابداع فیلم مینیاتوری راکه حتی یک بچهٔ چهارساله هم می‌تواند آن را در پروژکتور قرار دهد، درک کرده باشند. این تحولی است که تأثیرش برای همیشه خواهد ماند.

بلوغ و آموزش

بلوغ دم افزون فیلم چه کمکی به آموزش می‌تواند بکند؟ کمک‌های زیادی، که برخی از آنها را **ماکس ایگلی** به وضوح قابل تحسین بیان کرده است:

«آسان‌ترین و آشکارترین راه حل ــ به قصد ساده‌ترکردن فیلم (ازنظر فرم و محتوی) برای شاگردان جوان‌تر ــ لزوماًبهترین راه حل نیست. گروه‌های سنی را چگونه تعیین خواهیم کرد؟ دشواری‌های ویژهٔ هر گروه سنی چگونه مشخص خواهد شد؟ حتی به فرض آنکه از سد این دو مشکل نیز بگذریم، ممکن است خطر ساختن فیلم‌های بیش از حد ساده و بچگانه درکمین باشد. خطر حتی بزرگ‌تر این است که ممکن است کودک را از دریافت‌های ذهنی خاص خودش از فیلم، یا به طور کلی از رسانه‌های دید و شنودی، بازبداریم و اختلالی در فراگرد ذهنی بازشناسی او ایجاد کنیم. با اعتنا به نکتهٔ اخیر، بر آموزگار فرض است که او برای شاگرد خردسالش «انتخاب» کند. این امکان هست که فرهنگ سینماتوگرافیک پیامگیر جوان سال راپرورد و بر آن نظارت داشت».

والت ویتمن گفته است: **«برای داشتن شاعران بزرگ، باید پیامگیران بزرگ نیز**

داشت». فیلمساز پیشگام آمریکایی **دیوید وارک گریفیث** هم که مطمئناً فیلم‌هایش فراتر از اندازه‌های ذهنی تماشاگرانش بود، جایی اشاره کرده است: **«برای داشتن فیلم‌های بزرگ، باید تماشاگران خوبی هم داشت».** نشانه‌های بسیاری از بلوغ فیلم به عنوان یک رسانه، هم از نظر هنری و هم از نظر آموزشی دردست است. نشانه‌های روشن‌تری هم هست که دانشجویان جدی ـ دانشجویانی که در روزگار پیشین تمامی اعتنای‌شان را معطوف ادبیات یا نقاشی یا موسیقی می‌کردند ـ امروزه بااشتیاق استعدادهای‌شان را در جهت مطالعهٔ فیلم به کار می‌گیرند. نهضتی به آرامی در آمریکا و بسیاری از کشورهای اروپایی ریشه می‌گیرد که جانبدار آموزش سیستماتیک هنر فیلم است. ارائهٔ چنین آموزشی، به دلایل بسیار، ضروری است.

مسئلهٔ انتخاب

مهم‌ترین دلیل آموزش فیلم، فراهم آوردن امکاناتی است که دانشجو بتواند به لطف آنها درغنی‌ترین و ژرف‌ترین سطح ممکن به مطالعهٔ رسانه‌ای که برگزیده است بپردازد. اعتقاد **پالین کیل**، منتقد آمریکایی، به آنکه آموزش فیلم نباید انجام گیرد، «چراکه رویکردهای خشک آکادمیک، این رسانهٔ «طبیعی» شادی انگیز برای میلیون‌ها تن را از بین می‌برد» هم گزافه گرفتن قدرتی است که آموزگار فیلم در شکل دادن به سلیقه‌ها ـ چه سازنده و چه ویرانگر ـ می‌توانند داشته باشند، و هم از سویی دستکم گرفتن «اثر» مطالعهٔ شکل، چارچوب و تاریخ سبک‌ها در هر رسانه‌ای است. اینها ابزارهای مناسب و مفیدی برای پرداختن عمیق به رسانه‌ها هستند. ادعای خانم کیل، همچنین در مورد «طبیعی بودن» رسانهٔ فیلم هم گزافه گویی است. یک فرد آگاه، کسی که آموزشی درخور و مؤثر دیده باشد، هم مشتاق است و هم قادر است که تمامی سطوح تجارب فیلم را از سطح عامیانه تا سطح روشنفکرانه‌اش تجربه کند. ولی کسی که

آموزش فیلم ندیده باشد، چه بخواهد و چه نخواهد از سطح پست و عامیانه فراتر نخواهد رفت، مگر آنکه قریحه‌ای ممتاز داشته باشد. کسی که زبانی را در حدی پائین‌تر از ضوابط معمولی آن حرف بزند، قدرت تحرک و خلاقیتش محدود به آن دایره‌هایی است که گویش پذیرفته شدهٔشان، مادون ضوابط است.

برای آنکه در پایان مطلب به صراحت قاطعی برسیم، بهتر است هر چه زودتر با این سئوال روبرو شویم که آیا در یک برنامهٔ درسی فشرده و اشباع شده که جایی برای افزودن برنامهٔ تازه‌ای نداشته باشد، می‌توانیم از پس تحمل درس دادن داستان‌های کوتاه **اوهنری**، به قیمت درس ندادن فیلم‌های کوتاه **چارلی چاپلین** برآئیم. پاسخ آن است که باید کار کسی را تدریس کنیم که سهم بیشتری در فرهنگ آمریکا، و فرهنگ دنیا، داشته است. کدام یک از این دو چنین سهمی را داشته‌اند؟ چاپلین. این را تمام دنیا تأیید می‌کند.

با این حال، اگر به مقایسهٔ **اوهنری** و **چاپلین** ادامه بدهیم، در شرایطی که اکثر بچه مدرسه‌ای‌های آمریکایی داستان‌هایی ا ز **اوهنری** را خوانده‌اند (در مدرسه)، تعداد خیلی کمی از آنها فیلمی از **چاپلین** را دیده‌اند ــ و اگر هم دیده باشند، به گونه‌ای بی‌برنامه و گذرا از تلویزیون بوده است ــ نه در یک کلاس درس، و همراه با توضیحات روشنگر و آموزندهٔ یک معلم علاقمند. این در واقع نوعی وظیفه‌نشناسی آموزشی است. آموزشیاران حرفه‌ای نمی‌توانند بیش از این، چنین غفلت بزرگی را نادیده بگیرند. این البته غفلتی است که در مورد تمامی رسانه‌های نوتر و جوان‌تر صورت گرفته است، و ما در جامعهٔ چند رسانه‌ای‌مان، نمی‌توانیم گریزی از اعتنا به سوادآموزی چند رسانه‌ای داشته باشیم. ولی فیلم در حال حاضر، مورد حادتر است. فیلم بین سایر رسانه‌های تازه، زبان کلاسیک به حساب می‌آید، و سینما در عمر کوتاهش فیلم‌هایی تولید کرده است که به راحتی می‌توان به آنها عنوان افتخارآمیز «هنر» داد.

فیلم و واقعیت

رودولف آرنهایم
ترجمهٔ حسن فیاد

فیلم با نقاشی، موسیقی، ادبیات و رقص از این جهت شباهت دارد که فیلم می‌تواند اما الزامی ندارد تا برای ایجاد نتایج هنری به کار رود. مثلاً کارت پستال‌های رنگی نه هنر به شمار می‌روند و نه چنین قصدی دارند. یک رژهٔ نظامی، یک داستان واقعی اعترافی، یا یک رقص توأم با برهنه شدن را نیز نمی‌توان هنر محسوب داشت. و تصاویر متحرک هم به ناچار فیلمی هنری به شمار نمی‌آیند.

هنوز عده‌ای از صاحبنظران این امکان را که ممکن است فیلم هم هنر به حساب آید، باعزمی راسخ انکار می‌کنند. این عده معتقدند که: «**فیلم را نمی‌توان هنر خواند زیرا جز اینکه واقعیت را به طرزی مکانیکی مجدداً ایجاد می‌کند، کار دیگری از آن ساخته نیست**». کسانی که از این نقطه نظر دفاع می‌کنند، فیلم را با نقاشی مورد مقایسه قرار می‌دهند. در نقاشی، فاصلهٔ میان واقعیت تا تصویر به منزلهٔ فاصلهٔ میان چشم نقاش است با سلسله اعصاب او، دست او و بالاخره ضربه‌ای که با قلم مو بر پرده وارد می‌آورد. این فرایند به آن صورت فیلمبرداری محسوب نمی‌شود زیرا در فیلمبرداری اشعهٔ نوری که از شیئی منعکس می‌شود به وسیلهٔ یک سلسله عدسی‌ها جمع‌آوری می‌شوند، آنگاه به نوار حساسی ـ موسوم به فیلم ـ هدایت می‌شوند که بر آن تغییراتی شیمیائی به وجود می‌آورند. آیا از این امر چنین برمی‌آید که برای فیلمبرداری و فیلم، در معبد الههٔ هنرهای زیبا، مکانی در نظر نباید گرفت؟

شایسته است که با روشی معین این اتهام را مردود بشناسیم که فیلمبرداری و فیلم فقط واقعیت را به طرزی مکانیکی ایجاد می‌کنند و به همین جهت ارتباطی با هنر ندارند؛ زیرا این روش بسیار خوبی است که ما را به درک ماهیت هنر فیلم رهنمون می‌شود.

با توجه به این اصل، عناصر اساسی فیلم جداگانه مورد بررسی قرار خواهند گرفت و با خصوصیات متشابه با آنچه که در واقعیت درک می‌شود، مقایسه خواهند شد.

این که دو تصویر چه اختلاف اساسی با یکدیگر خواهند داشت و همین اختلاف اساسی، منابع هنری فیلم را فراهم می‌آورند، مورد بحث قرار خواهد گرفت. بدینگونه، و در عین حال به درک اصول مؤثر هنر فیلم نیز دست خواهیم یافت.

نمایش اجسام جامد بر سطحی مستوی

بگذارید واقعیت بصری یک شیء مشخص، مثلاً یک شیء مکعب، را مورد توجه قرار دهیم. اگر این شیء مکعب روی میزی در مقابل من قرار دارد، وضع آن تعیین می‌کند که آیا من می‌توانم چنان که باید و به طرزی صحیح شکل آن را تشخیص دهم. مثلاً اگر تنها چهار طرف یک مربع را ببینم، امکان درک این شیء مکعب را که در برابرم قرار دارد، نخواهم داشت زیرا که فقط مسطحی را می‌بینم. چشم انسان، و همچنین عدسی فیلمبرداری از مکان بخصوصی بر اشیاء نظر می‌افکند و از این مکان فقط آن مقدار از میدان دید را می‌تواند مورد مشاهده قرار دهد که به وسیلهٔ اشیاء مقابل آن از نظر پنهان نشده است. آنچنان که این شیء مکعب اکنون به روی میز قرار دارد، پنج قسمت آن به وسیلهٔ قسمت ششم به نمایش گذاشته شده و بنابراین فقط همین قسمت آخری آن دیده می‌شود، اما از آنجا که این قسمت نیز ممکن است چیزی کاملاً متفاوت را از نظر پنهان بدارد، مثلاً از آنجا که ممکن است پایهٔ یک اهرم یا یک قسمت از ورقهٔ

کاغذی باشد، نقطه نظر و دید ما از روی صفات مشخصهٔ این شیء انتخاب نشده است.

بنابراین، هم اکنون، اصل مهمی را به اثبات رسانیده‌ایم: اگر بخواهم از شیء مکعبی فیلمبرداری کنم، کافی نیست که این شیء را در حوزهٔ دید دوربین خود قرار دهم. بلکه مسئلهٔ وضع نسبی من با این شیء و اینکه آن را درچه نقطه از میدان دید دوربین خود قرار دهم، حائز اهمیت است. قسمتی را که در بالا انتخاب کرده‌ایم اطلاع کمی دربارهٔ شکل این مکعب در اختیار ما می‌گذارد. معذالک چنانچه قسمتی را انتخاب کنیم که سه قسمت از شیء مکعب و روابط آنها را با یکدیگر آشکار کند، کافی است تا در ما تصور نادرستی از شکل این شیء مکعب ایجاد نشود. از آنجا که میدان دید ما پر از اجسام جامد است، اما چشم ما (چون دوربین) این میدان را در هر لحظهٔ معین فقط از یک نقطهٔ ثابت مورد مشاهده قرار می‌دهد، و از آنجا که چشم اشعهٔ نوری را می‌تواند دید که از شیء، فقط به وسیلهٔ افکندن آنها بر سطحی مستوی ـ شبکیهٔ چشم منعکس می‌شوند حتی تولید مجدد یک شیء کاملاً ساده یک رویداد مکانیکی محسوب نمی‌شود بلکه می‌توان آن را به طرزی خوب یا بد آرایش و ترتیب داد.

دومین منظر تصویر درست‌تری از شیء مکعب به دست می‌دهد تا اولین منظر، زیراکه دومین بیشتر از اولین یعنی به جای یک قسمت از شیء مکعب را نشان می‌دهد. با این همه، به عنوان یک قاعده و قانون، حقیقت بر کمیت اتکاء و دلالت نمی‌کند.

اگر موضوع تنها یافتن دیدگاهی می‌بود که بیشترین قسمت از سطوح شیء مکعب را نشان دهد، آنگاه بهترین نقطه نظر را می‌شد با محاسبات محض پیدا کرد. اما هیچ قاعده‌ای به انسان در مورد انتخاب دیدگاهی که صفات مشخصه اشیاء را به بهترین وجهی نشان دهد، یاری نمی‌تواند کرد. زیراکه این امر مربوط به احساس می‌شود.

این که شخص بخصوصی از نیمرخ بیشتر (خودش) خواهد بود تا از

تمام رخ، اینکه کف یا روی دست گویاتر است و اینکه کوه بخصوصی از شمال یا مغرب چنانچه فیلمبرداری شود بهتر خواهد بود، همه از مسائل مربوط به حساسیت دقیق و دشوار آدمی است و هیچ کدام را با محاسبات مکانیکی تعیین نمی‌توان کرد.

بدینگونه به عنوان مقدمه، باید مردمی راکه از روی استهزاء و اهانت به دوربین به منزلهٔ یک ماشین ضبط کننده خودکار می‌نگرند، به درک این نکته واداشت که حتی در ساده‌ترین فیلمبرداری به قصد تولید مجدد یک شیء کاملاً ساده، احساسی برای ماهیت لازم است که هرگز با یک عمل مکانیکی تحقق نخواهد یافت. در مباحث بعدی در خواهیم یافت که در فیلم و فیلمبرداری هنری آن جوانبی که صفات مشخصهٔ یک شیء بخصوص را به بهترین وجه نشان می‌دهد، معمولاً به هیچوجه مورد انتخاب قرار نمی‌گیرد، بلکه غالباً جوانب دیگری، به خاطر ایجاد و به دست آوردن تأثیرهای خاصی، عمداً برگزیده می‌شود.

تقلیل و دگرگونی عمق

چگونه چشمان‌مان در ایجاد توهم سه بُعدی در ما موفق می‌شوند در حالی که شبکیهٔ مسطح چشم تنها می‌تواند تصاویری دو بُعدی دریافت کند؟ درک عمق اساساً متکی بر فاصلهٔ میان دو چشمان است که دو تصویر، با اندکی اختلاف، به وجود می‌آورد. آمیختن این دو تصویر به یک تصویر، توهم سه بُعدی در ما ایجاد می‌کند. همچنان که می‌دانیم، این اصل در مورد تصاویر سه بُعدی نیز صدق می‌کند. برای ایجاد عمق و بُعد این‌گونه تصاویر، در آن واحد و از یک فاصله دو تصویر گرفته می‌شود که مسافت این دو تصویر از یکدیگر به منزلهٔ همان فاصلهٔ میان دو چشم است.

این جریان را برای فیلم بدون توسل به تدابیر ناهنجاری از قبیل مناظر رنگی وقتی که برای بیش از یک نفر به نمایش گذاشته می‌شود، نمی‌توان به کار برد. فیلم سه بُعدی ساختن، برای یک نفر، آسان است. منظور از فیلم

سه بُعدی گرفتن دو نمای همزمان از یک واقعه در فاصلهٔ دو اینچی و آن وقت نشان دادن هر کدام از آنها به یک چشم است.

با این همه، مشکل فیلم سه بُعدی، وقتی که برای گروه کثیری به نمایش درمی‌آید، هنوز به طرزی رضایتبخش حل نشده است. به همین جهت، احساس عمق در این‌گونه فیلم‌ها بسیار اندک است. هر چند حرکت آدم‌ها یا اشیاء از جلو به عقب نوعی عمق و بُعد به وجود می‌آورد، معذالک لازم است که نظری به فیلمی سه بُعدی بیفکنیم، که همه چیز را کاملاً واقع‌گرایانه نشان می‌دهد، تا دریابیم که فیلم تا چه اندازه مسطح و فاقد عمق و بُعد است.

این موضوع نیز نمونهٔ دیگری است از اختلاف اساسی میان واقعیت بصری و فیلم.

تأثیر فیلم نه مطلقاً سه بُعدی، بلکه چیزی است میان این هر دو. تصاویر فیلمی بعد بی‌درنگ مستوی و جامد به نظر می‌آیند. در فیلم **راتمن** موسوم به (برلین) صحنه‌ای وجود دارد که دو قطار زیرزمینی از دو جهت مخالف عبور می‌کنند. این صحنه با دیدی از بالا به پائین بر هر دو قطار فیلمبرداری شده است. هر کس که این صحنه را تماشا کند، قبل از هر چیز، در خواهد یافت که قطاری به طرف او می‌آید و قطار دیگر از او دور می‌شود (تصویر سه بُعدی).

سپس خواهد دید که یکی از قطارها از حاشیهٔ پائین پرده به طرف بالا می‌رود و دیگری از بالا به پائین می‌آید (تصویر مستوی).

توهم دومی در نتیجهٔ نمایش حرکت سه بُعدی بر سطح پرده به وجود می‌آید؛ که، البته، موجب جهات مختلفی از حرکت می‌گردد.

از میان رفتن توهم سه بُعدی، در نتیجه گیری دیگر، تأکید قوی‌تری بر روی هم قرار گرفتن مناظر و مرایا ـ پرسپکتیو ـ دارد. در زندگی واقعی یا در تصویری سه بُعدی روی هم قرار گرفتن مناظر تنها به علت آرایش تصادفی اشیاء، قابل قبول است لکن در تصویری مستوی، بر روی هم

قرار گرفتن مناظر، برش‌های بسیار مشخصی ایجاد می‌کند. اگر شخصی روزنامه‌ای را به طوری بالا نگهدارد که گوشه‌ای از آن روی صورتش قرار گیرد، لبه‌ها چنان تیز به نظر می‌رسد که گوئی این گوشه از صورت وی بریده شده است.

علاوه بر این، وقتی که توهم سه بُعدی از میان می‌رود، پدیده‌های دیگر، که از نظر روانشناسان به منزلهٔ ثبات‌های اندازه و شکل خوانده می‌شوند، ناپدید می‌گردند.

بنابه اصول طبیعی، تصویری که بر شبکیهٔ چشم به وسیلهٔ هر شیء دیگر در میدان دید افکنده می‌شود از نظر تناسب نسبت به مسافت مربع کاهش می‌یابد. اگر شیء در مسافت یک یاردی قرار داشته باشد و یک یارد دیگر بر مسافت آن افزوده شود، حدود تصویر در شبکیهٔ چشم به نسبت یک چهارم تصویر اولی تقلیل پیدا می‌کند. هر نوار فیلمی نیز به همین‌گونه از خود عکس‌العمل نشان می‌دهد. از این رو، در فیلمبرداری از شخصی که نشسته و پاهای خود را به مقابل گسترده است، تصویر به صورت پاهای عظیم‌الجثه و سری کوچک در خواهد آمد. با این وصف، در زندگی واقعی، چنین تأثیراتی وجود ندارد که تطابقی با تصاویر بر شبکیه چشم داشته باشد. اگر شخصی در مسافت سه فوتی قرار دارد، حدود تصویر دومی فقط یک چهارم تصویر اولی به نظر نخواهد رسید. همچنین اگر شخصی دست‌هایش را به طرف شخص دیگری دراز کند، دست‌های وی به طرز بی‌تناسبی بزرگ جلوه نخواهد کرد.

انسان هر دو نفر را همقد و دست‌ها را طبیعی خواهد دید. این پدیده به عنوان ثبات اندازه شناخته شده است. برای بسیاری از مردم غیر ممکن است ـ جز عده‌ای که به طراحی و نقاشی عادت کرده‌اند، یعنی در این زمینه به طرزی ساختگی تعلیم یافته‌اند ـ طبق تصویری که بر شبکیهٔ چشم نقش می‌بندند، همه چیز را مورد مشاهده قرار دهند.

این امر، ضمناً، یکی از دلایلی است که چرا یک شخص متوسط در کپیه کردن چیزها «به طرزی صحیح» با اشکال روبرو می‌شود. اکنون یک تأثیر و توهم صریح سه بُعدی را می‌توان به منزلهٔ اصلی برای کار ویژه ثبات اندازه در نظر گرفت، این توهم به طرز شایسته‌ای در یک تصویر معمولی از یک منظرهٔ سه بُعدی مؤثر واقع می‌شود اما در فیلم ابداً به کار نمی‌آید.

بدینگونه، در فیلم، اگر شخصی دو برابر شخص دیگر از دوربین دور است، شخصی که در مقابل شخص دیگر قرار دارد بلند قدتر و شانه پهن‌تر از دیگری به نظر می‌رسد. این امر در مورد ثبات شکل نیز صدق می‌کند. لبهٔ مقابل میز، که به تماشاگر نزدیک‌تر است، خیلی عریض‌تر از قسمت عقب آن جلوه می‌کند، سطح مستطیل آن در تصویر به صورت یک ذوزنقه درمی‌آید. با این همه، تا آنجا که به یک شخص متوسط مربوط می‌شود، این موضوع حسنی برای او در عمل ندارد: او سطح را مستطیل می‌بیند و به همان شکل هم آن را نقاشی می‌کند. به این ترتیب، تغییرات پرسپکتیوی که در شیئی که عمق دارد روی می‌دهد مشاهده نمی‌شود اما ناخودآگاهانه موازنه و جبران می‌گردد.

منظور از ثبات صورت (فرم) همین است. در فیلم اصلاً به کار نمی‌آید ـ روی میز خصوصاً اگر نزدیک به دوربین باشد، جلوی آن بسیار عریض و عقب آن بسیار باریک به نظر می‌رسد.

در واقع امر، این پدیده‌ها نه تنها به تقلیل و دگرگونی توهم سه بُعدی، بلکه به طور کلی به غیر واقعی بودن تصویر فیلمی نیز مربوط می‌شوند ـ یک غیرواقعیتی که به همان اندازه می‌توان آن را به فقدان رنگ، مشخص بودن مرز و حدود پرده و مانند آن نسبت داد.

نتیجهٔ همهٔ این بحث‌ها را در این خلاصه می‌توان کرد که اندازه‌ها، شکل‌ها بر روی پرده به صورت تناسب‌های واقعی خود پدیدار نمی‌شوند بلکه در پرسپکتیو آنها تصرفاتی به عمل می‌آید.

نور و فقدان رنگ

به ویژه شایان توجه است که فقدان رنگ‌ها در فیلم، که به منزلهٔ انحرافی اساسی از طبیعت تصور می‌شود، تا قبل از آنکه فیلم‌های رنگی توجه ما را به این نکته معطوف کند، چندان مورد توجه واقع نشده است. تقلیل همهٔ رنگ‌ها به سیاه و سپید، که حتی نسبت تاریکی و روشنی آنها نیز تغییرپذیر است (مثلاً رنگ‌های قرمز ممکن است تیره‌تر یا روشن‌تر به نظر آیند) به طور قابل ملاحظه‌ای در تصویر دنیای واقعی تصرف می‌کند. با این همه، هر کس که به دیدن فیلمی می‌رود، دنیای روی پرده را مطابق با طبیعت، می‌پذیرد. این به علت پدیدهٔ «توهم جزئی» است که بعداً به آن اشاره خواهد شد. بیننده از یافتن دنیائی که در آن رنگ آسمان با چهرهٔ آدمی فرقی ندارد، تعجبی در خود احساس نمی‌کند؛ او رنگ خاکستری را به منزلهٔ رنگ‌های قرمز، سپید، و آبی بیرق؛ لب‌های سیاه را به منزلهٔ قرمز؛ موی سپید را به منزلهٔ بور می‌پذیرد. در چنین دنیائی، برگ‌های درخت چون دهان یک زن سیاه می‌نماید. به عبارت دیگر، نه تنها یک دنیای چندرنگی تبدیل به دنیای سیاه و سپید شده، بلکه در این رویداد، همه مفاهیم و ارزش‌های رنگ، روابط خود را با یکدیگر نیز تغییر داده‌اند. تشابهاتی در این دنیا می‌یابیم که در دنیای طبیعی وجود ندارد؛ هر چیز دارای رنگی است که یا ابداً رابطهٔ مستقیمی در واقعیت با یکدیگر ندارند یا رابطهٔ آنها کاملاً متفاوت است.

تصویر فیلمی تا زمانی با واقعیت شباهت دارد که نور در آن نقش بسیار با اهمیتی بازی می‌کند. پیشاپیش، نورپردازی، شکل شیء را کاملاً مشخص می‌کند. علاوه بر این، زمینهٔ شیء باید روشن باشد تا بگذارد شیء به اندازهٔ کافی برجسته به نظر آید، اما نباید به وسیلهٔ نور چنان نقشی بیافکند تا چنین بنماید که قسمت‌های بخصوصی از زمینهٔ شیء به صورت جزئی از آن یا بالعکس در آمده و به این ترتیب مانع از بازدید مشخص شیء گردد.

برای مثال می‌توان گفت که این قوانین بر کار دشوار فیلمبرداری کردن از آثار مجسمه‌سازی نیز دلالت می‌کند. حتی وقتی که چیزی جز تولید مجدد مکانیکی ایجاب نمی‌کند مشکلاتی به وجود می‌آید که غالباً مجسمه‌ساز و فیلمبردار را متحیر می‌سازد. از کدام جهت مجسمه را باید فیلمبرداری کرد؟ از کدام فاصله؟ آیا باید از مقابل، از پشت، از راست یا از چپ بر آن نور افکند. این که چگونه این مشکلات حل خواهد شد، تعیین خواهد کرد که آیا فیلمبرداری یا نمای فیلم شبیه شیء واقعی در خواهد آمد یا به صورت چیز کاملاً متفاوتی جلوه خواهد کرد.

حدود تصویر و مسافت دوربین از شیء

میدان دید ما محدود است. قوی‌ترین دید در کانون شبکیهٔ چشم حاصل می‌شود و وضوح دید در حاشیه‌ها کاهش می‌یابد و سرانجام، به علت ساختمان این عضو ـ چشم ـ میدان دید از حدود مشخصی تجاوز نمی‌کند. بدینگونه، اگر چشم‌های خود را بر نقطهٔ بخصوصی بدوزیم، وسعت و فضای محدودی را بازدید و برآورد می‌توانیم کرد. معذالک، اهمیت عملی این واقعیت، چندان نیست. بسیاری از مردم، از این امر آگاهی ندارند زیرا چشمان و سرما در حرکتند و از آنجاکه پیوسته این نیرو را به کار می‌اندازیم، محدودیت میدان دید ما هرگز مانعی به وجود نمی‌آورد. به همین جهت، اگر نه به علتی دیگر، از نظر بعضی از هنرشناسان و هنرپیشگان این ادعای سینما کاملاً نادرست است که تصویر محدود بر پرده به منزلهٔ تصویری از دید محدود ما در زندگی واقعی است. این روانشناسی ناچیزی است. محدودیت‌های تصویر فیلمی و محدودیت‌های دید را با یکدیگر نمی‌توان مقایسه کرد زیرا این محدودیت‌ها ابداً در میدان واقعی دید آدمی وجود ندارد. میدان دید عملاً نامحدود و بی‌نهایت است. می‌توان اطاقی را به عنوان میدان دید پیوسته‌ای درنظر گرفت ـ هر چند چشمان ما این اطاق را از یک نقطه منحصر به فرد

بازدید نمی‌تواند کرد. زیرا وقتی که به همه چیز می‌نگریم، نگاه ما ثابت نیست بلکه در حرکت است. از آنجا که سر و چشمان ما متحرک است، همهٔ اطاق را به صورت کلی پیوسته در نظر خود مجسم می‌کنیم. این امر در مورد فیلم و فیلمبرداری متفاوت است. یک نمای واحد را که با دوربین ثابت گرفته شده است، به خاطر این بحث، در نظر گیریم. نماهای پانوراما و متحرک را بعداً در نظر خواهیم گرفت (هر چند این نمونه‌ها را به هیچوجه جایگزین میدان طبیعی دید می‌توان کرد و نه چنین قصدی دارند). با این همه، محدودیت‌های این نمای واحد بی‌درنگ محسوس و آشکار خواهد شد. فضای نما تا حدودی دیده می‌شود اما بعد حاشیه‌ها به چشم می‌خورند که میدان دید ما را با آنچه که فراسوی آنها قرار دارد، قطع کرده‌اند. درست نیست به این محدودیت به عنوان مانعی تأسف‌آور بنگریم. در فصول بعد نشان داده خواهد شد که، بالعکس، چنین محدودیت‌هائی است که به فیلم استحقاق این را می‌دهد که هنر خوانده شود.

این محدودیت (هر چند فقدان هرگونه احساسی مربوط به قوهٔ ثقل نیز) بیان می‌دارد که از چه روی تولید مجدد صحنه‌ای که به وضوح بتوان جهات فضائی آن را نشان داد، غالباً کار بسیار دشواری محسوب می‌شود. برای مثال چنانچه دامنهٔ کوهی از پائین یا یک رشته پلکان از بالا فیلمبرداری شود، غالباً به طرز حیرت‌آوری هیچگونه تأثیری از ارتفاع یا عمق در تصویر نهائی دیده و احساس نمی‌شود. نشان دادن صعود یا فرود با وسایل بصری خالص مشکل است، مگر آنکه سطح زمین هم به عنوان مرجعی نشان داده شود. به همین‌گونه، باید معیارهائی برای مقایسه در کار باشد تا اندازهٔ چیزی را نشان دهد. برای مثال، به خاطر نشان دادن ارتفاع درختان یا ساختمانی، می‌توان پیکر آدم‌ها را در کنار آنها نشان داد. انسان در زندگی واقعی، وقتی که گام برمی‌دارد، به اطراف خود می‌نگرد. و حتی فرض کنیم که از کوره راهی بالا می‌رود و چشمان خود را نیز بر زمین زیر

پاهایش دوخته است، با این وصف در ذهن خویش تصویر و احساسی از محوطهٔ اطراف خود دارد. این ادراک به طور کلی از این جهت به او دست می‌دهد که عضلات و حس تعادلش در هر لحظه دقیقاً به او خاطر نشان می‌کند که رابطهٔ بدن او با سطح افقی چیست. از این رو، او پیوسته می‌تواند به طرز صحیحی از سطح سراشیب تأثیری بصری دریافت کند. برعکس، چنین آدمی، به یک عکس یا تصویری که بر پرده افکنده می‌شود، فقط نگاه می‌کند. چنین شخصی بی‌آنکه کمکی از سایر اعضاء بدنش دریافت کند، باید بر آنچه که چشمانش به او می‌گویند متکی باشد. علاوه بر این، دید او فقط شامل قسمتی می‌شود که در محدودهٔ تصویر قرار دارد و وی را برای یافتن جهات خود یاری می‌کند.

حدود تصویر بستگی به مسافت دوربین از شیء دارد. هر قدر آن قسمت از زندگی واقعی که باید مصور شود کوچک‌تر باشد، دوربین بایستی به آن قسمت نزدیک‌تر باشد و در نتیجه شیء موردنظر در تصویر بزرگ‌تر جلوه خواهد کرد. عکس این قضیه هم درست است. چنانچه بخواهیم از همهٔ افراد یک گروه فیلمبرداری کنیم، دوربین باید چند یاردی دورتر از آنها قرار گیرد. اما اگر بخواهیم فقط یک دست را نشان بدهیم، دوربین را باید خیلی نزدیک به آن قرار داد وگرنه اشیاء اطراف درست در تصویر پدیدار خواهند شد. بدین ترتیب، دست بسیار بزرگ جلوه خواهد کرد و همهٔ پرده را فرا خواهد گرفت. دوربین، بدینگونه، چون‌فردی که آزادانه می‌تواند در اطراف خود حرکت کند، قادر است به شیء از نزدیک یا از مسافتی دور نظر افکند. و این حقیقتی است بدیهی که باید آنقدر گفته شود تا شیوهٔ هنرمندانهٔ با اهمیتی از آن حاصل گردد. (اختلاف در حدود و اندازه را می‌توان با عدسی‌هائی که دارای فواصل کانونی متفاوت هستند، نیز به دست آورد. تأثیر این عدسی‌ها یکسان است اما مستلزم تغییر مسافت از شیء نخواهد بود و، به همین جهت، تغییری هم در پرسپکتیو به وجود نخواهد آمد).

اینکه شیء بر روی پرده چقدر بزرگ جلوه خواهد کرد، تا حدودی بستگی به مسافت دوربین از شیء دارد و تا حدودی هم مربوط به این می‌شود که تصویر تا چه اندازه، وقتی که فیلم نهائی روی پرده به نمایش درمی‌آید، بزرگ شده است. در این مورد، درجهٔ بزرگ شدن تصویر به عدسی‌های دستگاه پخش و بزرگ و کوچکی سالن سینما بستگی دارد. فیلم را می‌توان به هر اندازه که موردنظر باشد ـ به کوچکی تصویری که در فانوس شعبده بازی برای کودکان یا به بزرگی پردهٔ سالن‌های سینما ـ نشان داد. معهذا، میان اندازهٔ تصویر و مسافت آن از تماشاگران رابطهٔ زیادی وجود دارد. تماشاگر، بالنسبه دور از پرده می‌نشیند. به همین جهت، تصویر باید بزرگ باشد. اما کسانی که فیلمی را در اطاق نشیمن تماشا می‌کنند، کاملاً نزدیک به پرده قرار دارند. از این رو تصویر باید کوچک‌تر نشان داده شود. با این وصف، حدود اندازه‌هائی که عملاً به کار برده می‌شود بزرگ‌تر از اندازه‌ای است که به طور کلی مطلوب است. تصویر، در سالن‌های بزرگ، بزرگ‌تر از سالن‌های کوچک است. تماشاگرانی که در ردیف‌های عقب نشسته‌اند، می‌بینند. معذالک به هیچوجه، در این مورد که تصویر چقدر بزرگ به نظر تماشاگر برسد، بی‌تفاوت نمی‌توان بود. ـ فیلمبرداری با توجه به نمایش دادن یک اندازهٔ نسبی بخصوص آن طرح می‌شود. بدین ترتیب، وقتی که فیلم بر پردهٔ بزرگی نمایش داده می‌شود و یا وقتی که تماشاگر نزدیک پرده قرار دارد، حرکت‌ها خیلی سریع‌تر از موقعی که فیلم بر پرده‌ای کوچک افکنده می‌شود، به نظر می‌رسد. زیرا در مورد قبلی، تصویر حدود وسیع‌تری را، تا در مورد بعدی، باید فراگیرد. حرکتی که در تصویری بزرگ، شتابزده و آشفته می‌نماید، ممکن است در تصویری کوچک کاملاً درست و طبیعی به نظر آید. علاوه بر این، اندازهٔ نسبی تصویر بر پرده، وضوح جزئیات تصویر را در نظر تماشاگر، تعیین می‌کند. بدیهی است میان شخصی که آنقدر او را به وضوح می‌توان دید که حتی نقطه‌های روی کراواتش را هم می‌توان

برشمرد، با شخصی که به سختی می‌توان او را بازشناخت، تفاوت بزرگی وجود دارد.

به ویژه، همان طور که قبلاً خاطرنشان شده‌است، کارگردان فیلم اندازهٔ تصویری را که باید نشان داده شود، برای به دست آوردن تأثیر هنری مشخصی به کار برده باشد. بدینگونه با خیلی جلو یا عقب نشستن تماشاگر ممکن است نمایش غیرواقعی و ناپسندی از آنچه که هنرمند قصد داشته است، ایجاد گردد. تاکنون، غیرممکن بوده است که بتوان فیلمی را برای گروه کثیری آنچنان نمایش داد که هر کدام آن را با تناسبی درست مشاهده کند. با این همه، تماشاگران را باید، تا آنجاکه ممکن است، یکی پس از دیگری قرار داد زیرا وقتی که ردیف صندلی‌ها خیلی به کنار امتداد پیدا می‌کند، کسانی که در گوشه قرار گرفته‌اند، در تصویر دگرگونی و تصرفاتی می‌یابند که حتی از همه دگرگونی‌های دیگر ناشایسته‌تر است.

فقدان تداوم فضا ـ زمان

در زندگی واقعی، هر تجربه یا سلسله تجربه برای هر بیننده در بخشی از زمان و فضای پیوسته به نمایش درمی‌آید. برای مثال، ممکن است من دو نفر را که در اطاقی با یکدیگر سرگرم گفتگو هستند، مشاهده کنم. من در ده متری آنها قرار دارم. می‌توانم اطاق را ترک گویم، ولی نمی‌توانم ناگهان به خیابان بیایم. باید، برای رسیدن به خیابان، ابتدا از اطاق خارج شوم، از در بگذرم و از پله‌ها به زیر آیم. و از نظر زمان نیز وضع به همین گونه است. نمی‌توانم ناگهان آنچه را که این دو نفر ده دقیقهٔ دیگر انجام خواهند داد، هم‌اکنون مشاهده کنم. این ده دقیقه، ابتدا باید به طور کامل بگذرد. در زندگی واقعی، هیچگونه جهش در زمان یا فضا وجود ندارد. زمان و فضا پیوسته‌اند.

در فیلم چنین نیست. مدت زمان فیلمبرداری ممکن است در هر لحظه متوقف شود. یک صحنه ممکن است بی‌درنگ پس از صحنه‌ای دیگر که

در زمانی کاملاً متفاوت روی می‌دهد، فیلمبرداری شود. و تداوم فضا را می‌توان بدینگونه درهم شکست، برای مثال، لحظه‌ای پیش، ممکن است من در مسافت یکصد متری خانه‌ای ایستاده باشم، ناگهان در جلوی خانه نشان داده شوم. همچنین ممکن است چند لحظه پیش در سیدنی بوده باشم اما بی‌درنگ می‌توانم در بوستن قرار گیرم. فقط لازم است این دو تکه فیلم را به یکدیگر پیوند دهم. در عمل، به یقین، این آزادی معمولاً محدود است زیرا موضوع فیلم شرح یک عمل است و نوعی وحدت زمان و فضای منطقی می‌باید در آن رعایت شود تا این صحنه‌های متفاوت به طرزی مناسب در کنار یکدیگر قرار گیرند. بخصوص در مورد زمان قواعد معینی وجود دارد که باید رعایت شود.

صحنه‌ها، در هر فصلی از فیلم، به ترتیب زمانی خود یکی پس از دیگری قرار می‌گیرند ـ مگر آنکه انحرافی از موضوع، مانند شرح مجدد ماجراها، رؤیاها و خاطرات گذشته، مطرح شود. از طرف دیگر، میان چنین بازگشتی به گذشته، زمان به طور طبیعی می‌گذرد، اما عمل خارج از کادر داستان اصلی به وقوع می‌پیوندد. با این وصف، حتی الزامی ندارد که عمل در رابطهٔ زمانی دقیقی (پیش یا بعد) نسبت به داستان اصلی قرار گیرد. یک سلسله وقایع جدا از یکدیگر، میان هر صحنه، دلالت بر توالی مشابهی از زمان می‌کند. برای مثال، اگر نمای دوری از مردی نشان دهیم که ششلولی برمی‌دارد و شلیک می‌کند دیگر همین عمل را نمی‌توان به صورت نمای نزدیک مجدداً بعد از نمای دور نشان داد. برای چنین کاری باید سلسله وقایعی به وجود آورد که، در حقیقت، مقارن یکدیگر روی می‌دهند.

البته این را که چگونه وقایعی همزمان با یکدیگر روی می‌دهند، می‌توان به ساده‌ترین وجه در یک تصویر نشان داد. من شخصی را در زمینهٔ جلو می‌بینم که پشت میزی نشسته و مشغول نوشتن است و شخص دیگری در زمینهٔ پشت سر او سرگرم نواختن پیانوست، از چنین وضعی

وحدت را تا آنجا که مربوط به زمان است، می‌توان خود به خود استنباط کرد. با این همه، از چنین روشی اغلب به خاطر دلایل هنری اجتناب می‌شود و چنین وضعی را در دو نمای جداگانه ترکیب و تنظیم می‌کنند.

اگر قرار باشد ادراک شود که دو سلسله عمل همزمان با یکدیگر روی می‌دهند، همین‌قدر کافی است که یکی پس از دیگری نشان داده شوند. با این همه، در هر دو مورد، باید از محتوی چنین استنباط شود که تقارن موردنظر بوده است.

ابتدائی‌ترین طریقهٔ نشان دادن چنین قصدی در یک فیلم صامت، عناوین چاپی (در حالی که الیزا میان مرگ و زندگی پرپر می‌زد، ادوارد مشغول سوار شدن کشتی در سانفرانسیسکو بود.) یا چیزی از این نوع: اعلام شده است که مسابقهٔ اسب‌دوانی در ساعت سه و چهل دقیقه شروع خواهد شد. صحنه اطاقی است پر از آدم‌هائی که به مسابقه علاقمند هستند.

شخصی ساعتی از جیب خود بیرون می‌آورد و نشان می‌دهد که عقربه‌های آن ساعت سه و چهل دقیقه را اعلام می‌کند. صحنهٔ بعدی ـ مسیر مسابقه با اسب‌هائی که مسابقه را شروع خواهند کرد. وقایعی را که همزمان با یکدیگر روی می‌دهند نیز می‌توان با برش صحنه‌های مختلف به یکدیگر و متناوب کردن این قسمت‌ها نشان داد تا پیشرفت وقایع مختلف به نوبت نشان داده شود.

نباید میان صحنه‌های منفرد، در تداوم زمان مداخله شود. نه تنها وقایعی راکه همزمان با یکدیگر روی می‌دهند نباید یکی پس از دیگری نشان داد بلکه هیچ زمانی را نباید حذف کرد.

اگر مردی از در به طرف پنجره می‌رود، این عمل باید به تمامی نشان داده شود. برای مثال، نباید قسمت وسط آن از نظر پنهان شود و تماشاگر مردی را مشاهده کند که از در به طرف پنجره حرکت می‌کند و آن وقت با جهشی به کنار پنجره فرود می‌آید. این امر در بیننده احساس وقفه‌ای

غیرطبیعی در عمل ایجاد می‌کند، مگر آنکه چیز دیگری در این میان گنجانده شود تا زمانی که در ضمن می‌گذرد، موجه به نظر آید. زمان را می‌توان در مسیر یک صحنه حذف کرد در صورتی که فقط عمداً ایجاد یک تأثیر خنده‌آور موردنظر باشد. برای مثال، از صحنه‌ای که چارلی چاپلین وارد بنگاه رهنی می‌شود و بی‌درنگ بدون پالتو خود ظاهر می‌شود، می‌توان نام برد. از آنجا که نشان دادن وقایع به طور کامل غالباً خسته کننده و زشت می‌شود، گاهی اوقات مسیر عمل به وسیلهٔ اجزاء صحنه‌هائی که همزمان به یکدیگر در جای دیگری روی می‌دهند، متوقف می‌شود بدینگونه، بدون پیوستن چیزهائی به یکدیگر که از نظر زمان با هم ربط و پیوستگی ندارند، می‌توان وقایع را آنچنان تنظیم کرد که فقط از هر حادثه آن لحظه‌هائی را نشان داد که لازمهٔ عمل محسوب می‌شوند. گذشته از این، هر صحنه باید آنقدر خوب در فیلم‌نامه طرح شده باشد که هر چیز لازم و ضروری در کوتاه‌ترین زمان به وقوع پیوندد.

هر چند تداوم زمان در هر صحنهٔ منفرد باید قطع و متوقف نشود، معذالک رابطهٔ میان صحنه هائی که در مکان‌های مختلف روی می‌دهند، اصولاً نامعین است آنچنان که هرگز نمی‌توان گفت که آیا صحنهٔ دوم قبل، هنگام یا بعد از صحنهٔ اول روی می‌دهد. این موضوع آشکارا در بسیاری از فیلم‌های آموزشی نشان داده شده است. در این فیلم‌ها فقط در موضوع ـ و نه در زمان ـ پیوستگی وجود دارد. برای مثال، می‌توان به عبارت توجه کرد: «نه فقط خرگوش‌ها بلکه شیرها را هم می‌توان رام کرد.» تصویر اولی ـ بازی کردن خرگوش‌ها. تداوم زمان میان این صحنه باید رعایت شود. تصویر دوم ـ رام کردن شیرها. در اینجا نیز در تداوم زمان نباید وقفه‌ای ایجاد شود. معذالک این دو صحنه هیچگونه ارتباط زمانی با یکدیگر ندارند. رام کردن شیر را می‌توان قبل، هنگام یا بعد از نمایش خرگوش‌ها نشان داد. به عبارت دیگر، پیوستگی زمان در اینجا بی‌اهمیت است و بنابراین وجود ندارد.

گاهی اوقات، موارد مشابهی نیز در فیلم‌های داستانی پیش می‌آید. اگر قرار باشد فصل‌ها از نظر زمانی یکی پس از دیگری روی دهد محتوای فیلم نیز باید دقیقاً همان طور که در مورد تقارن وقایع خاطرنشان شده این رابطه را روشن کند. زیرا صرف ظاهر شدن دو فصل، یکی پس از دیگری، بر روی پرده به خودی خود دلالت بر این نمی‌کند که چنین باید ادراک شود که از نظر زمان نیز این دو فصل یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندند.

با این همه، فیلم در مقایسه با تئاتر می‌تواند از لحاظ فضا و زمان از آزادی بیشتری برخوردار باشد. بی‌شک در تئاتر نیز می‌توان از صحنه‌ای که کاملاً در زمان و مکانی متفاوت با صحنهٔ قبلی روی می‌دهد، استفاده کرد. اما صحنه‌هائی که دارای تداوم رئالیستی مکان و زمان هستند مدت زمانی طولانی ادامه پیدا می‌کنند و وقفه‌ای به خود راه نمی‌دهند. هرگونه تغییری در این صحنه‌ها با وقفه‌ای معین نشان داده می‌شود ـ می‌توان پرده را پائین آورد یا صحنه را تاریک کرد. با این وصف، می‌توان تصور کرد که دیدن این همه وقایع گسسته و بی‌ربط که بر روی یک و همان صحنه اتفاق می‌افتد، برای تماشاگران ناراحت کننده خواهد بود. اما این نکته که تماشاگران از چنین تغییراتی ناراحت نمی‌شوند، به واقعیتی عجیب بستگی دارد: توهمی که به وسیلهٔ نمایشنامه یا فیلم ایجاد می‌شود فقط جزئی است. در هر صحنهٔ بخصوص، معیار ارزش‌ها براساس ناتورالیسم نهاده شده است. کاراکترها باید مانند آدم‌هایی که در زندگی واقعی وجود دارند، صحبت کنند ـ پیشخدمت مانند پیشخدمت و دوک مانند دوک. اما حتی در اینجا هم محدودیتی وجود دارد به این معنی که پیشخدمت و دوک باید با وضوح و به اندازهٔ کافی بلند صحبت کنند. یک چراغ قدیمی رومی نباید یک اطاق مدرن را روشن کند یا تلفنی در کنار بستر دزدمونا قرار گیرد. با این همه، چنین اطاقی بیش از سه دیوار ندارد ـ چهارمین دیوار که دیوار میان صحنه و تماشاگران است، وجود ندارد. هر تماشاگر اگر دکوری را ببیند که به زیر می‌افتد و نشان می‌دهد که دیوار اطاق چیزی

جز پرده‌ای نقاشی شده نیست یا صدای شلیک چند ثانیه قبل از آنکه ششلول شلیک شود به گوش برسد، خود به خود به خنده خواهد افتاد. اما هر تماشاگر این مسئله را مسلم می‌پندارد که هر اتاق فقط از سه دیوار تشکیل شده است. این انحراف از واقعیت مقبول است زیرا تکنیک تئاتر آن را ایجاب می‌کند. به این معنی که توهم فقط جزئی است.

صحنه، گوئی به دو قلمرو متفاوت اما متقاطع تقسیم شده است؛ طبیعت را که از نظر زمان و مکان با زمان و مکان واقعی تئاتر، جائی که تماشاگران قرار گرفته‌اند، متفاوت است. در عین حال، صحنه را می‌توان به منزلهٔ یک جعبه آئینه، نمایش و صحنهٔ بازی تلقی کرد. از این رو به قلمرو داستان دست می‌یازد. در تئاتر عامل توهم نسبتاً قوی است زیرا مکان واقعی (صحنه) و گذشت زمان واقعی در آن ارائه می‌شود. اما وقتی که عکسی را تماشا می‌کنیم، عکسی که در مقابل ما روی میز قرار دارد، این عامل توهم بسیار ناچیز است. زیرا این عکس، مانند صحنه، مکان بخصوص و زمان بخصوصی را (لحظه‌ای از زمان را) ارائه می‌کند اما این کار آنچنان که در سالن تئاتر با کمک مکان واقعی و گذشت زمان واقعی صورت می‌گیرد، انجام نمی‌شود. سطح عکس فضای مصوری را ایجاد می‌کند اما این فضای مصور آنقدر انتزاعی است که سطح عکس به هیچوجه برای ما توهم فضای واقعی را به وجود نمی‌آورد.

فیلم ـ تصویر متحرک ـ به منزلهٔ چیزی میان تئاتر و عکس ثابت تلقی می‌شود ـ فضا را ارائه می‌کند اما نه آنچنان که صحنه با کمک فضای واقعی انجام می‌دهد بلکه مانند یک عکس معمولی، با سطحی مسطح این کار را صورت می‌دهد. برعکس، تأثیر مکان در فیلم، به دلایل گوناگون در قیاس با عکس ثابت چندان هم ضعیف نیست. نوعی توهم عمیق تماشاگر را مجذوب می‌کند. از طرف دیگر، برخلاف عکس، زمان هنگام نمایش فیلم، همچون تئاتر سپری می‌شود. این گذشت زمان را می‌توان برای نشان دادن حادثه‌ای واقعی به کار برد. اما، با این همه آنقدر انعطاف‌پذیر

است که می‌توان تداوم زمان را گسست و در آن وقفه‌هائی ایجاد کرد، بی‌آنکه تماشاگر احساس کند که چنین وقفه‌هائی گذشت زمان را مختل می‌کند. حقیقت این است که فیلم چیزی از ماهیت مسطح و دو بُعدی عکس را در خود ضبط می‌کند. عکس‌ها را می‌توان برای مدتی طولانی یا کوتاه به دلخواه تماشا کرد. همچنین هر کدام را در کنار یکدیگر نشان داد حتی اگر هر یک زمان‌های کاملاً متفاوتی را نشان دهد.

بدینگونه فیلم مانند تئاتر، توهمی جزئی ایجاد می‌کند. همچنین تأثیری از زندگی واقعی را تا حدود معینی به وجود می‌آورد. این توهم واقعیت بسیار قوی است زیرا برخلاف تئاتر، فیلم در حقیقت می‌تواند زندگی واقعی و نه ظاهری را در محیط‌های واقعی ترسیم کند. از طرف دیگر، فیلم از ماهیت عکس آنچنان استفاده می‌کند که تئاتر هرگز قادر به آن نخواهد بود.

فیلم به خاطر فقدان رنگ‌ها، فقدان عمق سه بُعدی و از نظر محدودیت مشخص حواشی پرده و غیره، به طرز رضایت‌بخشی عاری از رئالیسم است. گذشته از این، همیشه و در عین حال، هم به صورت کارت پستالی مسطح و هم به منزلهٔ صحنه‌ای متحرک و جاندار درمی‌آید.

از همه اینها، حقانیت هنری آنچه که مونتاژ نامیده می‌شود، به وجود می‌آید. در بالا خاطرنشان شد که فیلم، با ضبط موقعیت‌های واقعی بر تکه‌های سلولوییدکه می‌توان آنها را به یکدیگر پیوست، قدرت در کنار هم قرار دادن چیزهائی را دارد که در زمان و فضای واقعی هیچگونه ارتباطی با یکدیگر ندارد. معذالک، این قدرت فیلم، در اصل قدرتی کاملاً مکانیکی بود. چنین گمان می‌رفت که تماشاگر از دیدن فیلمی که از نماهای مختلف ترکیب یافته بود، به ناراحتی جسمانی شبیه ناخوشی دریا دچار می‌شد. در صحنهٔ اول مردی دیده می‌شود که زنگ در مقابل خانه‌ای را به صدا درمی‌آورد، بی‌درنگ صحنه‌ای کاملاً متفاوت پس از این صحنه پدیدار می‌شود ـ داخل خانه با مستخدمی که برای باز کردن در به طرف آن

می‌آید. بدینگونه تماشاگر به زور از میان در بسته به داخل هدایت می‌شود. مستخدم در را باز می‌کند و میهمان را می‌بیند. ناگهان صحنه دوباره عوض می‌شود و ما از طریق چشمان میهمان به مستخدم می‌نگریم ـ تغییر خطرناک دیگری که کمتر از یک ثانیه روی می‌دهد. آنگاه زنی پشت سر مستخدم ظاهر می‌شود و در لحظهٔ بعد مسافتی که ما را از وی دور می‌کند از میان می‌بریم و زن را در کنار خود می‌یابیم.

ممکن است چنین تصور شود که این شعبده‌بازی با فضا بسیار ناراحت کننده خواهد بود. با این همه، هر کس که به سینما می‌رود می‌داند که در حقیقت نه تنها هیچگونه احساس ناراحتی نخواهد کرد بلکه صحنه‌ای را، نظیر صحنه‌ای که در بالا توصیف شد، می‌تواند با راحتی کامل تماشا کند. اما این موضوع را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ ما چنین پنداشته‌ایم که گوئی این فصل در حقیقت روی داده است. در حالی که واقعیت چنین نبوده ـ که این موضوع حائز اهمیت بسیار است ـ و تماشاگران توهم کاملی از واقعیت این فصل نداشته‌اند زیرا، همان طور که قبلاً خاطرنشان شده است، این توهم فقط جزئی است و فیلم تأثیر یک رویداد واقعی و یک عکس را همزمان با یکدیگر به وجود می‌آورد.

پس یک اثر «عکسی» بودن فیلم این است که یک سلسله صحنه‌هائی که از نظر زمان و فضا با یکدیگر متفاوتند، من‌درآوردی احساس نمی‌شود. بیننده به همهٔ آنها با همان آرامی و خونسردی نگاه می‌کند که گوئی آدم به یک مجموعه از کارت پستال‌ها می‌نگرد، همان طور که ما از دیدن مکان‌های مختلف و لحظات مختلف در زمانی که در این عکس‌ها ضبط شده‌اند کوچکترین احساس ناراحتی نمی‌کنیم به همین‌گونه نیز این اختلافات در فیلم ناهنجار به نظر نمی‌آیند. اگر در لحظه‌ای نمای دوری از زنی را می‌بینیم که در عقب اطاقی قرار دارد، و سپس نمای درشتی از چهره‌اش می‌بینیم، احساس می‌کنیم که صفحه‌ای را ورق زده‌ایم و به عکس تازهٔ دیگری نگاه می‌کنیم. اگر تصاویر فیلمی تأثیر بسیار مؤثری از

فضا به وجود آورند پیوند (مونتاژ) محتملاً غیرممکن خواهد بود. تنها غیرواقعیت جزئی تصویر فیلم است که مونتاژ را ممکن می‌کند.

هر چند فرق صحنهٔ تئاتر با زندگی واقعی فقط در این است که در تئاتر دیوار چهارمی وجود ندارد، محیط و وضع ظاهری نمایش و بازی تغییر می‌کند و مردم به زبان تئاتری تکلم می‌کنند اما اختلاف فیلم با زندگی واقعی به غایت عمیق‌تر از اینهاست. وضع بیننده پیوسته متغیر است زیرا باید چنین تصور کرد که وی در دیدگاه دوربین قرار دارد. در تئاتر فاصلهٔ بیننده از صحنه همیشه ثابت است. در سینما چنین به نظر می‌آید که بیننده از مکانی به مکانی دیگر می‌جهد، به موضوع از فاصله‌ای دور، از نزدیک، از بالا، از میان پنجره، از راست و از چپ نگاه می‌کند. ولی در حقیقت چنین توصیفی، همچنان که قبلاً خاطرنشان شده است، رویهم رفته گمراه کننده است زیرا این تعریف وضع را از نظر فیزیکی واقعی جلوه می‌دهد. در عوض، تصاویری که از متفاوت‌ترین زوایا گرفته می‌شود، یکی پس از دیگری می‌آید و هر چند وضع دوربین هنگام گرفتن این تصاویر پیوسته باید در حال تغییر بوده باشد، معذالک بیننده ناگزیر نیست که مجدداً مراحل این تغییرات را طی کند.

«اکثر کسانی که به روشن‌فکر کردن خو گرفته‌اند، احساس خواهند کرد که این تئوری «توهم جزئی» مبهم و نامعلوم است. آیا نباید اصل توهم کامل باشد؟ آیا ممکن است، وقتی که آدم با دوستان خود که گرداگردش را فراگرفته‌اند، در خانهٔ خود واقع در نیویورک در صندلی نشسته است، چنین تصور کند که در پاریس به سر می‌برد؟ آیا می‌توان تصور کرد که آدم به اطاقی می‌نگرد در حالی که لحظه‌ای پیش خیابانی در آنجا به چشم می‌خورد؟ آری؛ چنین تصوراتی مقدور است. طبق روانشناسی منسوخی که هنوز در ذهن مردم ریشه‌ای عمیق دارد، توهم فقط در صورتی قوی و مؤثر است که همهٔ جزئیات آن کامل باشد. اما همه می‌دانند که یک نقاشی خرچنگ قورباغه‌ای کودکانه از چهرهٔ آدمی که دو نقطه، یک ویرگول و

یک خط را شامل شود ممکن است پر از بیان باشد. و خشم، تفنن یا ترس را ترسیم کند. چنین تأثیری قوی و مؤثر است هر چند بازنمائی آن هرچیز، مگر تصویری کامل، محسوب شود. دلیل کافی آن این است که ما در زندگی واقعی به هیچوجه چیزی را جزء به جزء و به تفصیل درک نمی‌کنیم. اگر به حالتی که بر چهرهٔ شخصی نقش بسته است نظر افکنیم، قادر به تشخیص اینکه آیا چشمان این شخص آبی یا قهوه‌ای بود، آیا کلاهی به سر داشت یا نه و غیره نخواهیم بود. به این معنی که ما در زندگی واقعی با درنظر گرفتن کیفیات اساسی ارضا می‌شویم. این کیفیات اساسی، آنچه را که ما به دانستن آنها نیازمندیم به ما باز می‌دهد. از این رو، اگر این کیفیات اساسی مجدداً به وجود آیند، ما خشنود خواهیم گذشت و تأثیر کاملی به دست خواهیم آورد که از تمرکز هنری ساختگی به مراتب قوی‌تر و مؤثرتر خواهد بود. به همین‌گونه، در فیلم یا در تئاتر، تا آنجا که کیفیات اساسی هر واقعه نشان داده می‌شود، توهم نیز به وجود می‌آید. همین‌قدر که مردم روی پرده مانند موجودات انسانی رفتار می‌کنند و از تجربیات انسانی برخوردارند، به اندازهٔ کافی واقعی به نظر خواهند آمد. لازم نیست که در مقابل خود موجودات زندهٔ واقعی داشته باشیم یا ببینیم که این موجودات مکان‌های واقعی را اشغال می‌کنند.

به این ترتیب، می‌توانیم اشیاء و وقایع را به منزلهٔ اشیاء و وقایع زنده و در عین حال موهوم، به صورت اشیاء واقعی یا نقش‌های ساده‌ای از نور که بر پرده افکنده می‌شود درک کنیم؛ و این واقعیت است که هنر فیلم را ممکن می‌سازد.

فقدان دنیای غیر بصری حواس

چشمان ما مکانیسمی نیست که مستقل از سایر اعضاء بدن وظیفهٔ خود را انجام دهد، بلکه با سایر اعضاء حسی همکاری مداوم دارد. به همین جهت، اگر چشم ملزم شود که بدون یاری سایر حواس اندیشه‌هائی به ما

منتقل کند، عوارض شگفت‌آوری به وجود می‌آید. به این ترتیب کاملاً بدیهی است که، وقتی به فیلمی نگاه می‌کنیم که با دوربینی با حرکت بسیار سریع گرفته شده است، احساس سرگیجه در ما ایجاد می‌شود. این احساس سرگیجه به وسیلهٔ چشمان ما به وجود می‌آید که در دنیای متفاوتی با عکس‌العمل‌های مربوط به جنبش اعضاء بدن که در اینجا بی‌حرکتند سیر و سیاحت دارد. چشم آنچنان عمل می‌کند که گوئی بدن به کلی در حرکت است در حالی که سایر حواس، حتی حس تعادل، دلالت بر این می‌کند که همهٔ اعضاء بدن بی‌حرکتند.

حس تعادل ما، وقتی که فیلمی را تماشا می‌کنیم متکی است به آنچه که چشمان ما می‌بیند و هیچگونه انگیزه مبتنی بر حرکت، نظیر در زندگی واقعی، دریافت نمی‌کند؛ از این رو، مقایسه‌ها و تشابهاتی که گاهی اوقات میان کار چشم و دوربین به عمل می‌آورند ـ از جمله مقایسهٔ میان تحرک چشم و دوربین ـ نادرست است. اگر من چشمان یا سر خود را به گردش درآورم، میدان دید دگرگون می‌شود. شاید یک لحظه پیش به در نگاه می‌کردم، اما اکنون به قفسهٔ کتابها می‌نگرم، سپس به میز غذاخوری و آنگاه به پنجره نگاه خواهم کرد. با این همه، این منظرهٔ پیوسته، از مقابل چشمان من عبور نخواهد کرد و این احساس را هم که این اشیاء مختلف در حرکتند، در من به وجود نخواهد آورد. در عوض، درمی‌یابم که اطاق طبق معمول ساکن و بی‌حرکت است، اما جهت نگاه من تغییر می‌کند و به همین جهت، سایر قسمت‌های اطاق ساکن را می‌بینم.

در فیلم، وضع به این‌گونه نیست. اگر دوربین وقتی که فیلم گرفته می‌شود حرکت کند قفسهٔ کتاب، میز، پنجره و در، وقتی که فیلم به روی پرده می‌آید، بر پرده حرکت خواهند کرد؛ در اینجا این اشیاءاند که متحرک به نظر می‌آیند. از آنجا که دوربین عضوی از بدن تماشاگر ـ چون سر و چشمان او ـ محسوب نمی‌شود، تماشاگر نمی‌تواند تشخیص دهد که دوربین به حرکت در آمده است و نه اشیاء. تماشاگر می‌بیند که اشیاء بسر

روی پرده جا به جا می‌شوند و بی‌درنگ می‌پندارد که این اشیاء متحرکند. برای مثال، در فیلم ژاک فرر موسوم به «Les Nouveaux Messieurs» صحنه‌ای وجود دارد که در آن دوربین از برابر دیواری که از آگهی‌ها پوشیده شده است، با سرعت می‌گذرد. نتیجه چنان است که گوئی دیوار از مقابل دوربین عبور می‌کند. اگر درک صحنه‌ای که از آن فیلمبرداری شده است بسیار ساده باشد، اگر به آسانی بتوان منظور را درک کرد، آن وقت تماشاگر این تأثیر و دگرگونی را، کم یا بیش سریع، اصلاح خواهد کرد. برای مثال، اگر دوربین ابتدا روی پاهای شخصی هدایت شده باشد و بعد به آرامی به بالا، به طرف سر این شخص حرکت کند، تماشاگر به وضوح در خواهد یافت که این شخص ابتدا پاهای خود را به حرکت درنمی‌آورد و سپس از برابر دوربینی بی‌حرکت نیز عبور نمی‌کند. معذالک، کارگردان‌ها اغلب برای گرفتن تصاویری که فهم آنها چندان ساده نیست، دوربین را به حرکت درمی‌آورند و ناگهان چنان احساس حرکتی در تماشاگران به وجود می‌آید که هر چند ممکن است غیرعمدی باشد اما به سادگی در آنها احساس سرگیجه به وجود می‌آورد. این اختلاف میان حرکات چشم و حرکات دوربین به این علت افزایش می‌یابد که حوزهٔ تصویر فیلمی، همچنان که در بالا به آن اشاره شد، محدود است در حالی که میدان دید چشم عملاً نامحدود است. در قاب تصویر، اشیاء تازه‌ای پیوسته پدیدار و سپس دوباره ناپدید می‌شوند، اما برای چشم فضای پیوسته و قطع نشده‌ای وجود دارد که از میان آن نگاه خیرهٔ ما به دلخواه همه‌جا را در می‌نوردد.

به این ترتیب، حرکت در فیلم نسبی است. از آنجا که بدن چیزی احساس نمی‌کند تا دلالت بر این کند که آیا دوربین بی‌حرکت یا در حرکت است و اگر متحرک است با چه سرعت یا به کدام جهت حرکت می‌کند، در نتیجه، به خاطر فقدان سایر شواهد و مدارک نیز، چنین پنداشته می‌شود که وضع دوربین ثابت است. به همین جهت، اگر چیزی در تصویر به حرکت

درآید ابتدا چنین تصور می‌شود که شیء خود به حرکت در آمده است و حرکت آن در نتیجهٔ حرکت دوربین که از برابر شیء ثابتی عبور می‌کند تلقی نمی‌گردد.

در بعضی موارد افراطی، جهت حرکت معکوس به نظر می‌آید. اگر، برای مثال، از ماشینی به وسیلهٔ ماشین دیگری که از جلو آن می‌گذرد، فیلمبرداری کنیم، فیلم نهائی نشان خواهد داد که ماشین ظاهراً حرکتی قهقرائی دارد. با این همه، به وسیلهٔ ماهیت و رفتار اشیائی که در فیلم نمایش داده می‌شود، می‌توان روشن کرد که کدام حرکت نسبی و کدام حرکت مطلق است. اگر از فیلم چنین استنباط می‌شود که دوربین بر روی ماشین متحرکی قرار داشته است، به این معنی که اگر قسمت‌هائی از این ماشین که در تصویر دیده می‌شود، برخلاف دورنمای اطراف در همان قسمت از تصویر نیز قرار داشته باشد، آن وقت ماشین متحرک و دورنمای اطراف ثابت به نظر خواهد آمد.

همچنین نسبتی میان مختصات فضائی ـ بالا، پائین و غیره ـ وجود دارد. این موضوع تا حدودی به پدیده‌هائی مربوط می‌شود که در قسمت «حدود تصویر» به آن پرداختیم. ممکن است تصویر یک سطح سراشیب، سراشیب به نظر نیاید زیرا هیچ‌گونه احساس تعادلی وجود ندارد که تماشاگر را در تشخیص «ارتفاع و عمق» یاری کند. هرگز نمی‌توان احساس کرد که آیا دوربین مستقیم یا در کنجی نهاده شده است. بنابراین، تا زمانی که چیز دیگری در دست نیست که دلالت برعکس این قضیه کند، سطح تصویر عمودی به نظر می‌آید.

اگر دوربین، برای از بالا نشان دادن سر مردی که در بستر آرمیده است، در بالای بستر قرار گیرد، ممکن است این توهم به سادگی ایجاد شود که مرد راست در بستر نشسته و بالین او عمودی است. پرده عمود به نظر خواهد آمد و هر چند دوربین از بالا به پائین می‌نگرد اما در واقع سطحی افقی ارائه می‌کند. از این تأثیر می‌توان با نشان دادن اطراف ـ به اندازهٔ کافی ـ در

تصویر، اجتناب ورزید و تماشاگر به این ترتیب جهات را باز خواهد یافت.

راجع به حواس دیگر می‌توان گفت که هر شخص بی‌تعصبی که به دیدن فیلم صامتی می‌رفت، فقدان صداهای گوناگون را درنمی‌یافت. در حالی که اگر همین اتفاقات در زندگی واقعی روی می‌داد، صداها را به خوبی می‌شنید. هیچ کس متوجه فقدان صداهای پا، برگ‌های لرزان یا تیک تیک ساعت نمی‌شد. فقدان این قبیل صداها (که تکلم را هم، البته، می‌توان جزو آنها محسوب داشت) هرگز محسوس و آشکار نبود در حالی که فقدان همین صداها در زندگی واقعی به منزلهٔ ضربه‌ای بسیار تکان دهنده محسوب می‌شد.

مردم سکوت این فیلم‌ها را مسلم می‌پنداشتند زیرا همیشه چنین احساس می‌کردند که رویهم رفته، آنچه را که تماشا می‌کنند چیزی جز تصاویری متحرک نیست. معذالک، چنین احساسی به تنهائی کافی نخواهد بود تا از احساس این فقدان صدا، به منزلهٔ تعدی ناپسندی به توهم ما، جلوگیری به عمل آورد. اینکه چنین اتفاقی روی نمی‌دهد، از طرف دیگر، مربوط می‌شود به آنچه در بالا تشریح کردیم: برای به دست آوردن احساسی کامل از چیزی لزومی ندارد که این چیز، به مفهوم و مطابق با اصول طبیعی آن، چیز کاملی باشد. هر نوع چیزی را که در زندگی واقعی وجود دارد می‌توان احساس کرد مشروط بر آنکه آنچه نشان داده می‌شود اصول اساسی را دربربگیرد. تنها پس از مشاهدهٔ فیلم‌های ناطق است که فقدان صدا در فیلم‌های صامت محسوس و آشکار می‌شود. اما این امر چیزی را ثابت نمی‌کند و آن را به عنوان بحث و مجادله بر علیه امکانات فیلم‌های صامت، حتی از زمان پیدایش فیلم تاکنون، به‌کار نمی‌توان برد.

این امر شباهت زیادی با حس بویائی دارد. ممکن است بعضی‌ها، اگر بر پرده مراسم کاتولیک رومی را ببینند، چنین تصور کنند که می‌توانند بوی خوش دود بخور را نیز استشمام کنند؛ هر چند همه تحت تأثیر آن

قرار خواهند گرفت اما بی‌شک حواس بویائی، تعادل یا لامسه هرگز در فیلم به وسیلهٔ انگیزهٔ مستقیمی انتقال پیدا نمی‌کند بلکه غیرمستقیم به وسیلهٔ حس بینائی به ما القاء می‌شود. به همین جهت این قاعدهٔ با اهمیت به وجود می‌آید که شایسته نیست فیلم‌هائی از وقایعی بسازیم که خصوصیات اصلی آنها را نتوان به صورتی بصری بیان داشت. البته شلیک ششلولی ممکن بود به منزلهٔ موضوع اصلی یک فیلم صامت روی دهد؛ اما یک کارگردان برجسته می‌توانست از بیان صدای واقعی این شلیک صرفنظر کند. برای تماشاگر کافی است که ششلولی را که شلیک می‌شود و همچنین مرد زخم دیده را که به زیر می‌غلطد مشاهده کند. در فیلم «باراندازهای نیویورک» ژوزف فون اشترنبرگ، شلیک گلوله‌ای به وسیلهٔ پرواز ناگهانی یک دسته از پرندگان وحشت زده، با چیره دستی تمام نشان داده شده است.

نخستین پیشرفت‌های سینما

حسن فیاد

این مقاله که دربارهٔ نخستین پیشرفت‌های سینماست، از آغاز تا اواخر قرن نوزدهم را مورد بررسی قرار می‌دهد. هر چند تحقیق مشروحی نیست اما کوشش بر این بوده که به پیشرفت‌های مهم و برجسته بیشتر توجه شود تا به جزئیات بی‌اهمیت. به همین جهت، وقایع مهم به ترتیب زمان بررسی شده‌اند.

سینما ناگهان پا به عرصه وجود نگذاشت، بلکه به تدریج، طی صدها سال، رشد و پیشرفت کرد. هیچ کس نمی‌تواند ادعا کند که فکر سینما به خاطر او رسیده است. یا همهٔ پیشرفت‌های فنی وگوناگون آن ازاوست. این امر را باید به چند تن از دانشمندان پرشور و خلاق نسبت داد. با این وصف، از میان همهٔ این دانشمندان تنها چهار یا پنج تن از آنان را به خاطر خدمات برجسته‌ای که به پیدایش و پیشرفت سینما کرده‌اند، می‌توان نام برد.

مراحل اساسی و گوناگونی که منتهی به پیدایش سینما، بدانگونه که امروز می‌شناسیم شده از این قرار است:

۱ ـ دستگاه‌های تاباندن تصاویر، که با «فانوس جادو» و «اتاناسیوس کیرشر» آغاز می‌شود.

۲ ـ فرضیهٔ «راجت» دربارهٔ «ثبات بینائی» و رابطهٔ آن با اشیاء متحرک.

۳ ـ دستگاه‌هائی که برای دیدن ـ و ترکیب ـ اشیاء متحرک اختراع شده بود.

۴ ـ دوربین‌ها، از اتاق تاریک گرفته تا دوربین‌هائی که بعدها عکس را جایگزین تصایر نقاشی شده کردند.
۵ ـ فیلم‌های انعطاف‌پذیر به جای سطوح شیشه‌ای.
۶ ـ وسائل دیگری از قبیل عدسی‌های سریع، قشرهای سریع، مسدود کننده‌های کامل و پیشرفته و تدابیر و اختراعاتی که به فیلم حرکت متناوب بخشید. و نیز سایر ویژگی‌ها و عوامل مکانیکی سینما.
۷ ـ ضبط و بسط صدا روی فیلم.
۸ ـ رنگ روی فیلم.
۹ ـ صدا روی نوار مغناطیسی.

نخستین سال‌های سینما، سال‌های دراز و پر مشقت برای مطالعه و تجربه در زمینهٔ نور، حرکت و مواد شیمیائی بود. نخستین‌بار تاباندن تصاویر به وسیلهٔ «اتاناسیوس کیرشر»، استاد ریاضیات، صورت گرفت. «کیرشر» یک «فانوس جادو» اختراع کرده بود که از پیشروان دستگاه نمایش فیلم محسوب می‌شد. **«فرنچسکو اسشیناردی»** در ۱۶۶۶ نیز فانوس جادوی مشابهی اختراع کرد که برای تاباندن تصاویر شفاف نقاشی شده، به کار می‌رفت. و سرانجام فرضیهٔ **«دوام تصاویر»** یا **«ثبات بینائی»** منجر به اختراع پروژکتور سینما شد. اما این پروژکتور ابتدائی نیز فرسنگ‌ها از یک پروژکتور کامل به دور بود و می‌بایست «مسدود کننده‌ای» بر آن افزوده شود. با این همه، پس از «کیرشر» و «اسشیناردی»، تقریباً تا سال ۱۸۰۰ همچنان از پیشرفت بازماند.

اگر به خاطر «دوام تصاویر» نبود، فکر سینما هرگز از قوه به فعل درنمی‌آمد. زیرا که بدون این پدیدهٔ طبیعی انسانی، سینما محال می‌نمود. هر وقت که چشمان ما روی چیزی متمرکز می‌شود، عصب بینائی تصویری به مغز می‌فرستد. آن گاه مغز برای یکدهم ثانیه یا بیشتر بر این تصویر می‌نگرد. **«لئوناردو داوینچی»** تشریح ساده‌ای از این فرضیه را پیشنهاد و اظهار کرده بود که اگر چند ثانیه‌ای بر شعاع نوری بنگریم و

سپس روی از آن بازگردانیم، هنوز نقطهٔ روشنی را خواهیم دید. در سینما، یک سلسله تصاویر به چشم ارائه می‌شود. هر تصویر پس از تصویر دیگر با وقفه‌ای کوتاه از جلو چشمان ما می‌گذرد. با این وصف، این وقفه‌ها آنقدر کوتاه است که وقتی چشم روی هر تصویر متمرکز می‌شود، تصویر دیگری در این فاصله به چشم ارائه می‌شود. آنگاه، این تصاویر مجزا از هم با یکدیگر به وسیلهٔ چشم ترکیب می‌شوند. و به ظاهر تداوم و توهمی از حرکت به وجود می‌آورند. **«پیترمارک راجت»** در ۱۸۲۴ این فرضیه را اعلام کرد اما در ۱۸۳۳ بود که مخترعین سرانجام کشف کردند که چگونه از این فرضیه استفاده کنند.

«پیتر راجت» و شخص دیگری در ۱۸۲۴ نیز دریافتند پره‌های چرخ گاری متحرک وقتی که از میان توفال‌های افقی دیواره‌ای مشاهده شود، خمیده و دگرگون به نظر می‌آید. آنچه که در این مورد توفال‌های افقی دیواره انجام می‌داد مشابه کاری است که امروزه «مسدود کننده» در دوربین یا پروژکتور انجام می‌دهد. با این همه، این موضوع به فرضیهٔ «دوام تصاویر» بستگی داشت. **بطلمیوس**، ریاضی‌دان یونانی ۱۸۰۰ سال قبل، این پدیدهٔ بینائی یا خاصیت چشم را نیز کشف کرده بود. وی معتقد بود که قطاع رنگی دایره یا صفحهٔ چرخنده‌ای، بر تمامی قسمت‌های صفحه سایه می‌اندازد. **«آبه‌ژان انتوان»** فیزیکدان، در سال ۱۷۶۵ نشان داده بود که اشیاء چرخنده دگرگون می‌شوند و به اشکال مختلف درمی‌آیند. اسباب بازی‌های متعدد و گوناگونی ناگهان به وجود آمد که چشم انسان به وسیلهٔ آنها یک شیء را در بیش از یک نقطه می‌توانست دید. **دکتر پاریس** و **دکتر فرتین** ورق را برگرداندند و وسیله‌ای اختراع کردند که دو شیء راکه در دو نقطهٔ متفاوت قرار داشتند در یک نقطهٔ مشابه نشان می‌داد. این وسیله عبارت بود از صفحه‌ای که در هر طرف به یک تکه نخ متصل بود. در یک طرف صفحه یک تصویر نقاشی شده و در طرف دیگر آن تصویر متفاوتی وجود داشت. وقتی که این صفحه به گردش درمی‌آمد، دو تصویر مختلف

به صورت یک طرح واحد در می‌آمد. این وسیله به عنوان **تاماتروپ** شناخته و مشهور شد.

آزمایش‌ها و پیشرفت‌های زیادی بعد از «تاماتروپ» از جمله اختراع مسدود کننده به وقوع پیوست. سه تن از دانشمندان **پلاتو** در بروکسل، **ایم** در فرانسه و **فارادی** در انگلستان به تأثیرات مسدود کننده پی بردند و آن را مورد مطالعه قرار دادند. اینها هم به این نتیجه وسیدند که چنانچه صفحهٔ شکاف‌داری در مقابل صفحهٔ شکاف‌دار دیگری به گردش درآید هر دو صفحه متفاوت و دگرگون جلوه خواهند کرد. از این سه تن دانشمندان تنها «پلاتو» به تحقیقات خود در این زمینه ادامه داد و سرانجام در ۱۸۲۹ اولین مسدود کنندهٔ واقعی را به وجود آورد.

پیشرفت در زمینهٔ اختراعات مربوط به سینما چندان افزایش یافت که سرانجام در ۱۸۳۲ دو نفر اولین تصاویر متحرک را اختراع کردند. **سیمون فون ستامفر** و **پلاتو** که هر کدام مستقلاً کار می‌کردند، فرضیهٔ دوام تصاویر و مسدود کننده را به صورت فرضیهٔ واحدی درآوردند. هر دو وسیلهٔ کوچک جدیدی اختراع کرده بودند که از دو صفحه تشکیل می‌شد. روی یک صفحه تعدادی شکاف و روی صفحه دیگر به همان تعداد تصویر وجود داشت. همچنان که این صفحه به گردش در می‌آمد، تماشاگران را در مقابل آینه‌ای قرار می‌داد و از میان شکاف‌ها به تصاویر متحرک می‌نگریست. هم «پلاتو» و هم «ستامفر» در این وسائل خود تجدیدنظر کردند تا بتوانند تماشای تصاویر را آسان‌تر کنند اما «پلاتو» فقط توانست دستگاه خود را تغییر دهد تا تماشاگران بیشتری بتوانند تصاویر را ببینند. روی صفحات شیشه‌ای را جایگزین صفحات مقوائی کرد و با گذاشتن چراغی در پشت صفحه و بستن تمام شکاف‌ها، بجز یک شکاف برای دیدن، توانست تصاویر متحرک خود را به گروه کوچکی نشان دهد.»

در این هنگام، دستگاه‌های جدید بسیاری برای دیدن تصاویر به وجود آمد که هر کدام شیوه و فن متفاوتی برای ایجاد توهم حرکت در نظر

تماشاگر به کار برده بودند. با این همه، از میان تمامی آنها فقط یک دستگاه حائز اهمیت بود.

ویلیام جورج هورنر دستگاهی اختراع کرد که از استوانهٔ کاغذی عمودی تشکیل یافته بود. تماشاگر ابتدا در داخل این استوانه نوار درازی از تصاویر نقاشی شده می‌گذاشت، سپس آن را به گردش درمی‌آورد و آنگاه از درون شکاف‌های قسمت بالای استوانه تصاویر متحرک را تماشا می‌کرد. این دستگاه در ۱۸۳۴ ساخته و «دوالوم» نامیده شد. نوار تصاویری که در این استوانه گذاشته می‌شد، در حقیقت به نوار فیلم شباهت داشت.

در این موقع بحرانی تاریخ سینما، هیچ وسیله‌ای اختراع نشد که بتواند تصاویر متحرک را به مقیاس بزرگ‌تری بر پرده افکند. به همین جهت هیچ پیشرفتی در این زمینه ـ تا سال ۱۸۴۵ که **اوچاتیوس** فکری از دستگاه **پلاتو** به وام گرفت، صورت نپذیرفت. وی یک صفحهٔ شیشه‌ای با مسدود کننده‌ای مات را گرفت و چند عدسی و یک چراغ به آن افزود و بدین ترتیب اولین قدم جهت تاباندن و نمایش تصاویر متحرک برداشته شد. این نمایش تصاویر متحرک به علت چراغ ضعیف و مسدود کنندهٔ نامتناسب کمی نامشخص بود. «اوچاتیوس» کمی بیشتر روی این دستگاه کار کرد و چراغی قوی‌تر در آن کار گذاشت و مسدود کننده را از آن حذف کرد. به این ترتیب توانست با به گردش درآوردن چراغ، به جای تصاویر، نمایش متناوب به وجود آورد. و این اولین دستگاه نمایش سینما بود که تاکنون به وجود آمده است.

در حالی که همه می‌کوشیدند که چگونه دستگاهی برای نمایش تصاویر متحرک به وجود آورند، چند تن از مخترعین نیز توجه خود را به ساختن فیلم، جنبهٔ تازه‌ای در سینما، معطوف کردند. فکر عکاسی برمی‌گردد به روزگاران درازی پیش از این، به زمان ارسطو، فیلسوف یونانی.

رمز ساختن فیلم، در ترکیبات نقره‌ای که با تابیدن نور بر آن تغییر رنگ

می‌دهد. چنین به نظر می‌آید که ساختن فیلم با آزمایش‌های یک دکتر آلمانی در ۱۷۲۷ آغاز شد. **یوهان شوتزه** خمیرمرکبی از گچ، کلرور، نقره و کربنات نقره راگرفت و آن را در لوله‌ای شیشه‌ای گذاشت. «شوتزه» به این نتیجه رسید که وقتی بر این خمیر نور می‌تابید، سیاه می‌گشت. وی آنگاه «با قرار دادن چندنسخه کاغذ سیاه به دور لوله‌ای که در آن خمیر مرکب بود، و نیز نور دادن به آن ـ تا سیاه شدن قسمتی از خمیر که از کاغذ پوشیده نبود ـ تعدادی الگوی نقشه‌برداری به وجود آورد.»

پس از آزمایش‌های «شوتزه»، **لوئی داگر**، نقاش فرانسوی، و **جوزف نبیس‌فونیس** افکار خود را روی هم گذاشتند تا یک شیوهٔ عکاسی به وجود آورند. «نبیس درنظر داشت با عمل نور به جای نقاشی روی سنگ، کلیشه‌ای برای چاپ سنگی به وجود آورد». معذالک هر دو به این نتیجه رسیدند که این شیوه برای عکاسی مناسب نیست و تصمیم گرفتند شیوهٔ دیگری بازیابند. هر دو همچنان روی این شیوه کار کردند تا مرگ «نبیس» آندو را از یکدیگر جداکرد.

پس از مرگ «نبیس»، داگر به تحقیقات خود ادامه داد و با ورقه‌های نقره و گاز ید به کار پرداخت. وی این مواد شیمیائی را با هم در آمیخت و به این نتیجه رسید که وقتی نور بر ترکیب ید و نقره می‌تابید، نسخهٔ بسیار خوبی به وجود می‌آمد. وی در سال ۱۸۳۷ در این شیوهٔ خود تجدیدنظر کرد و به جای گاز ید، گاز جیوه به کار برد و از این آزمایش دریافت که زمان نور دادن بسیار کوتاه‌تر شده بود و به این وسیله می‌توانست در زمانی کمتر عکس بگیرد. دیگران این شیوهٔ «داگر» را به کار بردند و در آن تجدیدنظرهائی کردند و به این نتیجه رسیدند که چنانچه «عدسی‌های مخصوص پورتره و برومور نقره به کار برند» این شیوهٔ عکاسی سریع‌تر هم می‌شود.

دانشمندان ترکیبات مختلف نقره را برای فیلم به آزمایش گذاشته بودند اما همیشه یک نتیجه عایدشان می‌شد؛ همچنان که دوربین تصویر

را به روی فیلم منتقل می‌کرد، فیلم اغلب بعد از مدتی سیاه می‌گشت. این مشکل تازه سبب آزمایش‌های دیگری شد. سرانجام در دهۀ ۱۸۳۰ یک انگلیسی موسوم به **فاکس تالبوت** نگاتیو را اختراع کرد. «تالبوت» نگاتیو خود را روی یک تکه کاغذ گذاشت و سپس آن را با موم اندود. نتیجه، یک نسخۀ شفاف بود که به اندازۀ کافی برای ساختن یک نسخۀ مثبت مناسب به نظر می‌آمد. نگاتیو پیشرفت انقلابی تازۀ دیگری در تاریخ سینما محسوب می‌شود.

تحقیقات در زمینۀ فیلم همچنان ادامه یافت و **فردریک سکات آرچر** در ۱۸۵۱ شیوۀ **کلودین خیس** خود را اعلام کرد. «آرچر» صفحاتی شیشه‌ای با پوششی از «کلرور پتاسیوم» و «کلودیون» به‌کار برد. قبل از هر نور دادن به فیلم، صفحۀ شیشه‌ای می‌بایست با محلول نیترات نقره اندود شود و پس از نور دادن به فیلم، این صفحۀ شیشه‌ای می‌بایست با محلول نیترات نقره اندود شود و پس از نور دادن به فیلم، این صفحه می‌بایست در محلول «پیرو گالول» و «نیترات نقره» ثابت شده در «تیوسولفات سدیم» ظاهر شود. نتایج حاصله فوق‌العاده بود و این شیوه از آن پس بسیار متداول گردید.

عده‌ای دیگر پس از آرچر دست به آزمایش‌های تازه‌ای زدند و شیوه‌های دیگری را در عکاسی رایج کردند. اینها به استفاده از کاغذ و مواد شیمیائی دیگری پرداختند و نتایج بسیار مطلوبی به دست آوردند.

در این مرحله از پیشرفت سینما، فیلم وجود داشت امافقدان یک دوربین خوب کاملاً محسوس و آشکار بود. **توماس ساتن** در ۱۸۶۰ دوربینی طرح کرد «که در آن آینه‌ای با زاویه چهل و پنج درجه، نسبت به عدسی، قرار داده بود تا تصویر را روی شیشه‌دان افقی منعکس کند. با چنین ترتیبی می‌توانست تصویر را به صورت طبیعی ببیند. و بدینگونه فکر اولیۀ دوربین‌های رفلکس نضج گرفت **کلوین ری اسمیت** از اهالی «نیویورک» اولین دوربین رفلکس را با سطوحی که پوشیده از مواد

شیمیائی اندوده بود، به ثبت رسانید.

همین که فیلم و دوربین مناسب به وجود آمد عکاسان به فیلمبرداری از تصاویر متحرک پرداختند. بسیاری از عکاسان شیوهٔ «ورقهٔ خیس آچرو را به کار بردند» قبل از آنکه بتوانند عکس بگیرند، ورقه با ید به طرز مخصوصی پرداخت می‌شد. این کار دشواری بود و کار تصویربرداری اشیاء متحرک را دشوارتر می‌کرد. زیرا که هر حرکت ابتدا باید متوقف و سپس تصویربرداری شود معذالک این دشواری دانشمندان را از تحقیق و آزمایش در زمینهٔ عکاسی باز نداشت.

پیردویین از ماشین بخار تصویر گرفت و **کولمن سیتلر** از دو کودک و **هنری هیل** از جفتی که والس می‌رقصیدند، فیلمبرداری کردند. اغلب این تصویربرداران عکس‌های خود را به صفحاتی مشابه صفحات دستگاه‌های **ستامفر** و **پلاتو** می‌چسباندند. «هنری هیل» در ۱۸۷۰ عکس‌های خود را روی صفحه‌ای شیشه‌ای گذاشت و با کمک نور و مسدود کننده آنها را به بیش از ۱۵۰۰ تا شاگرد نشان داد.

وقتی که در سال ۱۸۷۲ **ایدویرد مایبریج** از اسبی دونده فیلمبرداری کرد، فیلمبرداری از اشیاء و آدم‌های متحرک به کلی تغییر یافت. این فیلمبرداری از شرطبندی **للند ستندفورد**، فرماندار اسبق کالیفرنیا به وجود آمد. «ستندفورد» روی این موضوع که یک اسب دونده هر چهار پای خود را همزمان از روی زمین برمی‌دارد، بیست و پنج هزار دلار شرطبندی کرد. کار فیلمبرداری به **مایبریج** «بهترین تصویربردار متخصص» واگذار شد. شیوه‌ای که «مایبریج» به کار برد، در حقیقت کاملاً ساده بود. بیست و چهار دوربین را به فاصلهٔ یک فوتی از یکدیگر سر راه مسابقهٔ اسب‌دوانی گذاشت. وی نخ‌هائی به مکانیسم مسدود کنندهٔ هر دوربین متصل کرد و آنگاه نخ را از این طرف به آن طرف راه کشید. اسب هنگام دویدن از این راه از کنار هر دوربین می‌گذشت و نخ را پاره می‌کرد. بدین ترتیب مکانیسم مسدود کننده به کار می‌افتاد و نتیجهٔ حاصله یک سلسله تصاویر از اسب

در مراحل مختلف دویدن بود. پس از این پیروزی «مایبریج» بسیاری از تصویربرداران از شیوهٔ وی تقلید کردند. بدینگونه در نتیجهٔ یک شرط‌بندی ساده، دنیای سینما به اولین شیوهٔ منظم فیلمبرداری خود دست یافت.

بسیاری از تصویربرداران تا ۱۸۸۲، همچنان از شیوهٔ «مایبریج» تقلید کردند، اما هیچ کس نکوشید که این شیوه را بهتر و تکمیل کند. سرانجام یک فرانسوی موسوم به **ا.ژ.ماری** گام مؤثری در این زمینه برداشت و شیوهٔ تازه‌ای را به آزمایش گذاشت. آزمایش «ماری» به کلی از کار **پیرژول سزار جنس** استنتاج شده بود «جنس» وسیله‌ای اختراع کرده بود که تشکیل شده بود از «یک ساعت، مانند مکانیسمی که یک صفحه و یک مسدود کنندهٔ مدور را می‌چرخاند و در عین حال متوقف می‌کرد و به این طریق در هر هفتاد و دو ثانیه یک تصویر برمی‌داشت. عدسی روی دوربین تصویر را به وسیلهٔ آینه‌ای که در خارج بود، تسخیر می‌کرد» **ماری** فکر اولیه و اصلی نهفته در پشت این اختراع راگرفت و یک «تفنگ عکاسی» ساخت. اختراع او از صفحات «پلاتو»، «ستامفر» و صفحهٔ خیس «آرچر» گرفته شده بود. اما وی فقط اصل حرکت متناوب را بر آن افزوده و به کار برده بود.

ماری شیوهٔ دیگری نیز به وجود آورد که مشابه شیوهٔ **مایبریج** بود. وی یک زمینهٔ سیاه را به کار برد و حرکت را روی یک صفحه ضبط کرد. ماری سرانجام از به کار بردن صفحهٔ شیشه‌ای دست برداشت و به استفاده از نوارهای فیلم سلولوئید روی آورد. وی به آزمایش‌ها و تحقیقات خود در زمینهٔ سینما همچنان ادامه داد و یک دستگاه جدید ساخت.

استفاده از صفحهٔ شیشه‌ای در عکاسی، مانع بزرگی محسوب می‌شد. به‌همین جهت عده‌ای از دانشمندان به فکر راه حل ساده و راحت‌تری افتادند. «ژلاتین» به آزمایش گذاشته شد؛ اما وقتی که در محلول ظهور گذاشته می‌شد، رسوب می‌کرد. **مورگان و کید** نیز به کاغذ شفاف روی آوردند اما نتیجه همان تصویر نامشخص و مات بود. «پالمبر»، همپای

دیگران، به تحقیق در زمینهٔ یافتن کاغذ مناسب پرداخت ولی او هم نتوانست راه حلی پیدا کند. آنگاه مخترعین به فیلم سلولوئید روی آوردند. اما کار با سلولوئید هم چندان ساده نبود. زیرا سلولوئید منقبض می‌شد و تصویر مشخصی راکه عده زیادی به آن امیدوار بودند، به وجود نمی‌آورد. یک نفر به کار خود در زمینهٔ سلولوئید ادامه داد و شیوهٔ بسیار موفقی ایجاد کرد. این شخص **جورج ایستمن** بود وی در ۸۴ ـ ۱۸۸۳ شیوهٔ تازه‌ای به نام «شیوهٔ حلقه‌ای» ابداع کرد که عبارت بود از یک نوار دراز کاغذی که سطح آن را با محلول عکاسی ـ «قشر حساس» اندوده بود. آن وقت فیلم به دو حلقه پیچیده و متصل می‌شد. این نوار پس از هر نور دادن، به جلو کشیده می‌شد و کادر بعدی برای گرفتن عکس آماده می‌گشت. وقتی که این حلقه به کلی به کار می‌رفت و نور می‌دید، فیلم ظاهر و از روی نگاتیو، نسخه‌های مثبت ساخته می‌شد. «ایستمن» در این شیوهٔ خود تجدیدنظر کرد و به سلولوئید روی آورد. با این فیلم تازه که اکنون در دسترس همه قرار گرفته بود یک تصویربردار صدها تصویر را به سرعت و پشت سرهم می‌توانست بگیرد. با ظهور فیلم مشکل تازه‌ای به میان آمد و آن یافتن یک دوربین خوب و قابل اعتماد بود. بسیاری از مخترعین به تحقیق و مطالعه در این زمینه پرداختند. اما بسیاری از آنها نیز هرگز موفق به اتمام تحقیقات خود نشدند. با این همه یک نفر به نام **توماس ادیسون** در این راه توفیق شگفت‌آوری یافت.

«ادیسون» در سال ۱۸۸۷ دریافت با توجه به آنچه که **فونوگراف** او برای گوش انجام می‌داد، وسیلهٔ مشابهی می‌بایست بتواند همین کار را برای چشم انجام دهد. وی با همکاری و.ک. **لوری دیکسون** به فکر ترکیب تصاویر متحرک با صدا افتاد. «ادیسون» در نظر داشت که از اصل استوانه‌ای فونوگراف خود، برای این کار استفاده کند. نتایج حاصله چندان مطلوب نبود اما «دیکسون» همچنان روی این اختراع کار کرد. وی سرانجام مانند بسیاری از مخترعین دیگر به فیلم سلولوئید روی‌آور شد.

ادیسون نیز از اصل استوانه‌ای خود دست برداشت و مانند همکار خود **دیکسون** به استفاده از سلولوئید پرداخت. ادیسون در ۱۶ اکتبر ۱۸۸۹ دستگاهی موسوم به **کنیتوسکوپ** راکه اختراع کرده بود به نمایش گذاشت. این دستگاه **شهر فرنگی** بود که بعدها آن را به منزلهٔ «منشأ و مبدأ همهٔ عوامل مکانیکی سینما» به شمار آوردند.

همچنان که «ادیسون» روی توسعه و گسترش شهر فرنگ خود کار می‌کرد، «دیکسون» در شرف تکمیل شیوهٔ چرخ دنده‌ای و فیلم سوراخ‌دار بود. وی با این دو وسیله توانست فیلم را در دوربین به حرکت درآورد. سپس دوربین خود را با فونوگراف ترکیب کرد و اولین «نوار ناطق» را به وجود آورد.

«کنیتوسکوپ» ادیسون مورد توجه و استفادهٔ گروه بسیاری واقع شده بود اما به زودی این عده از این «شهر فرنگ» به ستوه آمدند و به تحقیق در زمینهٔ ترکیب «کینتوسکوپ» و «فانوس جادو» پرداختند. در سال ۱۸۹۵ **توماس آرمات** دستگاهی به نام **ویتاسکوپ** ساخت.

دیگران نیز تحقیقات «آرمات» را دنبال کردند. **رابرت و. پل** به مطالعه در زمینهٔ ساختن ماشین تاباندن تصاویر متحرک پرداخت. وی در ۱۸۹۲ ماشین خود را به نام **تیاتروسکوپ** به نمایش گذاشت. برادران **لومیر** در فرانسه ماشین دیگری برای تاباندن تصاویر متحرک به نام **سینماتوگراف** اختراع کردند. این دستگاه به زودی در اکثر نقاط جهان راه یافت و مورد استفاده قرار گرفت زیرا که نه تنها می‌توانست مانند یک دوربین فیلمبرداری کند بلکه به صورت ماشین چاپ و نمایش فیلم نیز به کار می‌رفت. دلیل پیشرفت سریع این دستگاه استفادهٔ آگاهانه از حرکت متناوب بود.

تجدیدنظر مهم در ماشین تاباندن تصاویر متحرک باعث به کار بردن فیلم‌های طولانی‌تر شد. **وودویل لاثام** و همکارانش دوربینی طرح کردند؛ اما بیشتر پروژکتور آنها بود که فیلم را به کلی دگرگون کرد. آنها چیزی در

پروژکتور خود نصب کردند که امروز به «حلقهٔ لاتام» موسوم است. با ایجاد این حلقه از پاره شدن فیلم، که اغلب هنگام نمایش فیلم‌های طولانی روی می‌داد، جلوگیری به عمل آمد. دیگر نمایش فیلم‌های طولانی محال نمی‌نمود.

پیدایش و اختراع دستگاه تاباندن فیلم فکر و توجه انسان را چند سالی به خود معطوف کرد تا سرانجام در ۱۸۹۶ **هرمان کاسپر و دیکسون** دستگاهی اختراع کردند که تصاویر متحرک، و حتی پردهٔ وسیع‌تری، را دربر می‌گرفت. در این موقع بحرانی تاریخ سینما، بیش از پانصد دستگاه مختلف با اسامی و فنون گوناگون به وجود آمده بود.

سرانجام دست‌اندرکاران سینما، پس از صدها شکست و پیروزی، به فکر تهیه فیلم جهت نمایش همگانی افتادند. اما قبل از آنکه بتوانند فیلم‌های خود را به فروش برسانند، رقابت با تئاتر اجتناب‌ناپذیر بود.

در آغاز قرن نوزدهم، بسیاری از کارگردانان تئاتر و نمایشنامه‌نویسان، روی رئالیسم، زیاد تأکید می‌کردند. نمایشنامه‌هائی که تهیه می‌شد از دکورها و وسائل عظیم صحنه و فضای سبز وسیع برخوردار بود. این نمایشنامه‌ها اغلب در شهرهای بزرگ و کوچک اجرا می‌شد. اجرای آنها در شهرهای بزرگ با مانعی روبرو نمی‌شد، اما در شهرهای کوچک حمل و نقل دکور و وسائل صحنه به آسانی شهرهای بزرگ میسر نبود. از طرف دیگر این شهرها به تئاترهای بزرگ که همهٔ دکور و وسائل صحنه را بتوان در آنها به کار برد مجهز نبودند. در نتیجه مقداری از وسائل صحنه به کار برده نمی‌شد. آن وقت مردم ناگزیر صورت کوتاه شدهٔ نمایشنامه‌ها را می‌دیدند و سالن‌ها را با تأثر و ناامیدی ترک می‌کردند.

دیری نگذشت که بسیاری از مردم برای دریافت رئالیسمی که این همه درباره‌اش صحبت و تأکید می‌شد، ناگزیر به سینما به عنوان یک وسیلهٔ سرگرمی جدید روی آوردند که به مراتب بهتر از تئاتر می‌توانست همه چیز را با واقعیت تطبیق دهد و جلو چشمان آنها بر پرده مجسم کند.

بدینگونه، با پیشرفت‌های فنی و گوناگون در زمینهٔ سینما و استقبال مردم از فیلم‌ها فقط کافی بود که فیلمی ساخته شود و به بازار آید. اما آنچه در پی این دوره آمد یک سلسله تغییرات اساسی در سبک‌های مختلف تولید فیلم بود. برای نمونه از دورهٔ کمدی اکسپرسیونیسم آلمان و فیلم‌های پیشتاز می‌توان نام برد. هر وقت که فیلمسازان با کوچک‌ترین مشکلی روبرو می‌شدند، به سبک جدیدی روی می‌آوردند یا تجدیدنظری در ساختن فیلم از قبیل صدا، رنگ، و پرده‌های عریض می‌کردند.

نخستین سال‌های سینما، سال‌های دراز و پر مشقت برای مطالعه و تجربه در عرصهٔ نور، حرکت و مواد شیمیائی بود. با این همه، اگر به خاطر «پدیدهٔ دوام تصاویر» نبود، سینما هرگز نمی‌توانست هستی پیدا کند. آنچه که در پی آگاهی از این فرضیه آمد، پیشرفت و ادراک این پدیده و اختراعات بی‌شمار در زمینهٔ سینما بود. این پیشرفت‌ها و اختراعات باعث بلوغ کودک نوپای سینما شد که امروزه به منزلهٔ برجسته‌ترین هنر قرن بیستم از آن یاد می‌شود.

نگرش‌های ساخت‌گرایی ونشانه‌شناسی در سینما

لوئیس جانه‌تی
ترجمهٔ جمشید اکرمی

در اواخر دههٔ شصت و اوائل هفتاد، دو نگرش بهم پیوسته به عنوان پاسخی به نارسایی‌ها و ابهامات تئوری مؤلف، به تدریج اشاعه و گسترشی فراگیرنده یافتند. **ساخت‌گرایی**[1] و **نشانه‌شناسی**[2] کوشش‌هایی در جهت معرفی عنصر تازهٔ دقت و حساسیت علمی به حیطهٔ نقد فیلم، و گشایندهٔ راهی برای تحلیل هر چه گسترده‌تر و سیستماتیک‌تر فیلم‌هابودند. این دو نگرش که **روش‌شناسی**[3]شان را از عرصه‌های علمی گوناگونی همچون زبانشناسی، مردم‌شناسی، روان‌شناسی، و فلسفه وام گرفته بودند، نمایانگر کوشش تازه‌ای برای جانشین کردن عبارات ابهام‌آمیز مؤلفانه‌ای همچون **«عرفان میزانسن»**[4]، با واژه‌های تحلیلی دقیق‌تری بودند.

نگرش‌های روش شناختی گوناگونند، و غالب آنها هنوز در مرحلهٔ کشف و آزمونند. **نگرش ساز**[5] فرانسوی **کریستیان‌متز**[6] یکی از پیشاهنگان گسترش نشانه‌شناسی به عنوان یک فن تحلیل فیلم بوده است. متز و دیگران با کاربرد بسیاری از **فرایافت**[7]ها و سهم مهمی از واژگان زبان‌شناسی ساختاری[8]، به گسترش نگرشی از ارتباط سینماتیک، براساس فرایافت نشانه‌ها و رمزها، یاری رسانده‌اند. **نشانه‌شناسی** به عنوان

1. Structuralism 2. Semiology 3. Methodology
4. The Mystique Of Mise en Scène 5. Theorist 6. Christian Metz
7. Concept 8. Structural Linguistics

یک علم نشان می‌دهد که فیلم‌ها **چگونه** از طریق نشانه‌ها و علایم با تماشاگر رابطه برقرار می‌کنند و مفاهیمی را به وی منتقل می‌سازند. شیوه‌ای که طی آن اطلاعات و آگاهی‌های فیلم نشانه‌گذاری می‌شوند، به گونه‌ای ناگسستنی و پایدار بستگی **به چیزی** دارد که هدف اشاره و نشانه قرار می‌گیرد. «زبان» سینما همچون همهٔ انواع زبان سخن‌گوئی، کلامی و غیر کلامی، زبانی اساساً نمادین است: این زبان ترکیبی است از دستگاه رمز پیچیده‌ای از نشانه‌ها که ماهنگام تماشا و تجربهٔ یک فیلم، از طریق گونه‌ای «کشف رمز» غریزی یا آگاهانه، به سطحی از درک و دریافت آن می‌رسیم. متز و همکارانش دریافته‌اند که سینما تنها زبان‌نشانه‌ها و نمادها نیست. فیلم، ابعاد مهم دیگری هم دارد.

در غالب مباحث فیلم، **«نما»**[1] به عنوان واحد ساختمانی فیلم پذیرشی همگانی یافته است (تصویر ۱) اما نگرش سازان نشانه‌شناس[2] این واحد را به عنوان آنکه زیاده مبهم و بیش از حد «همه شمول» است، نمی‌پذیرند. آنان اصرار می‌ورزند که باید واحد دقیق‌تر و حساس‌تری را برای تحلیل **نظام پذیر**[3] فیلم‌ها به کار گرفت، و از همین رو **«نمون»**[4] را به عنوان کوچک‌ترین واحد دلالت و معنی‌پذیری پیشنهاد کرده‌اند. هر تک نمای یکهٔ کوتاه یک فیلم عموماً در برگیرندهٔ ده‌ها نمون است، که در مجموع سلسله مراتب پیچاپیچ و ظریفی از معانی هموزن می‌سازند، که وزن همدیگر را در جهت نیل به تعادلی سنجیده خنثی می‌کنند. به یک مفهوم، فصل‌بندی یک کتاب سینمایی را می‌توان نوعی طبقه‌بندی علایم و نمونه‌ها انگاشت، گرچه لزوماً از نظر عمق و گستردگی چشم‌انداز، بسیار محدودتر از نظام پیچیدهٔ ابداع شده توسط متز و دیگر نشانه‌شناسان است. برای نمونه، هر فصل کتاب تابع نوعی کد اصلی است، که می‌تواند به «زیر مجموعه»هایی از کدهای فرعی بخش شود، و خود این کدهای فرعی نیز

---

1. Shot 2. Semiological Theorists 3. Systematic Analysis 4. Sign

در نهایت می‌توانند به نمون‌های حتی کوچک‌تری کاستی یابند. مثلاً فصلی از کتاب که «فیلمبرداری» را کد اصلی خود قرار داده است، می‌تواند کدهای فرعی زیر را در برگیرد: نماها، زوایا، انواع نور، انواع رنگ، عدسی‌ها، صافی‌ها، اثرهای نوری، و غیره. هر یک از این کدهای فرعی نیز به نوبهٔ خود بخش پذیرند: نماها، فی‌المثل، می‌توانند به انواع خیلی دور، دور، میانه، درشت، خیلی درشت، و نماهای با عمق میدان[1] شکسته شوند. جالب است که حتی این تقسیم‌بندی نسبتاً دقیق وریز هم باز بخش به بخش جزءپذیر است. مثلا می‌توان انواع گوناگون نماهای میانه را مشخص کرد. همین اصل را می‌توان به قالب دیگر کدهای اصلی هم برازاند: کدهای فضایی (میزانسن)، کدهای محرکه (حرکت)، و غیره. کدهای زبانی به پیچیدگی تمامی علم زبان‌شناسی‌اند، و کدهای ملودراماتیک جزء به جزء کردن دقیق همهٔ فنون مختلف علم‌الاشاره را که مورد استفادهٔ بازیگران قرار می‌گیرد، اقتضا می‌کنند. کاری که متز و دیگر نشانه‌شناسان به آن می‌پردازند، نوعی کار دایرةالمعارفی حساسیت زدایی اندازه‌ها و تناسب‌هاست.

تردیدی نیست که تکنیک‌های نمون شناختی می‌توانند ارزشی انکارناپذیر در یاری رساندن به منتقدین و پژوهشگران فیلم در جهت تحلیل هر چه دقیق‌تر فیلم‌ها داشته باشند. ولی نگرش‌های نشانه‌شناسی هنوز نوزادند، و از پاره‌ای نارسایی‌ها و نقاط ضعف جدی آسیب‌پذیر نشان می‌دهند. از جهتی اینها طبقه‌بندی‌های توصیفی‌اند، نه هنجاری. به عبارت دیگر، نشانه‌شناسی به یک منتقد امکان می‌دهد که نشانه یانمونی را با موشکافی و دقت و باریک‌بینی بیشتری بررسی کند، ولی البته همچنان برعهدهٔ منتقد است که شدت تأثیر هنری هر نمون مفروضی را در یک متن زیبایی شناختی ارزیابی کند. به نظر می‌رسد فیلم‌های اکسپرسیونیست راحت‌تر تن به طبقه‌بندی بدهند تا فیلم‌های رئالیست: توجیه کاربرد یک

---

1. Deep Focus



تصویر ۱: ونوس موطلایی[1]. ساختهٔ جوزف‌فون اشترنبرگ

۱. [تصویر ۱]، نشانه‌شناسان معتقدند که نما ــ واحد سنتی ساختمان یک فیلم ــ کلی‌تر و به‌شمول‌تر از آن است که بتواند در کار تحلیل سیستماتیک یک فیلم به‌کار آید. به استدلال آنها، «نمون» نمادین واحد دقیق‌تری است. هر نمادی سینماتیک از ده‌ها کد و رمز نشانه‌گری تشکیل می‌شود که در یک نظم سلسله مراتبی جا افتاده‌اند. نشانه‌شناسان با وام گرفتن اصطلاح «اصل ربط» به معنی کردن و کشف رمز «خطابهٔ» سینماتیک می‌پردازند، نخست با مشخص کردن نمون‌های مسلط‌تر و مهم‌تر، و سپس با تجزیه و تحلیل کدهای کمکی. این گونه روش‌شناسی شبیه به تحلیل مشروح و گستردهٔ میزانس است، با این تفاوت که نشانه شناسان علاوه بر کدهای فضایی و کدهای مربوط به بافت و فیلمبرداری، سایر نمون‌های ذیربط ــ حرکتی، زبان شناختی، موزیکال، ریتمیک، وغیره ــ را نیز باز می‌کاوند. مثلا در این نما از فیلم «ونوس موطلایی» یک نشانه‌شناسی می‌تواند ارزش‌های نمادین نمون‌های مهمی همچون لباس سفید مارلین دیتریش را بررسد. چرا لباس مردانه؟، چراسفید؟ اژدهای مقوایی سمت راست نما، نشانگر چیست؟ خطوط معوج

←

عدسی زاویهٔ باز در کار اکسپرسیونیستی **ولز** «ضربهٔ شیطان» بسیار ساده‌تر از درک و توصیف نیمه لبخندهای رازآمیز **مارلین دیتریش** در فیلم «**فون اشترنبرگ**» است. نمون‌ها از بسیاری جهات مقایسه‌ناپذیرند: برخی آسان‌تر و آماده‌تر از دیگران خود را به کمیت‌پذیری [1] وام می‌دهند. از آنجا که نمون‌های اکسپرسیونیست به نظر می‌رسد کمیت‌پذیر باشند، ممکن است گرایشی به ارزش دادن به فیلم‌هایی که شمار بالاتری از نمون‌ها درخود دارند (یا دستکم شمار بالاتری از نمون‌های قابل طبقه‌بندی) به عنوان فیلم‌های پیچیده‌تر و در نتیجه غنی‌تر از نظر زیبایی شناختی، (در مقابل فیلم‌هایی که تراکم و فشردگی [2] نمون‌ها در آنها کمتر است) پیدا شود (تصویرهای ۲ الف و ۲ ب). به گونه‌ای تصورپذیر، چنین پنداری ممکن است راه به این نتیجه ببرد که فیلم‌های جیمزباند برجسته‌تر از فیلم‌های چاپلین هستند، چراکه فیلم‌های باند حاوی نمون‌هایی بیشترند.

دیگر دشواری جدی نگرش‌های نشانه شناختی، زبان متظاهرانه و غیر مصطلح آنهاست، که غالباً به گونه‌ای مضحکه ساختن خویش می‌انجامد، در واقع، پس از خواندن قسمت زیادی از ادبیات نشانه‌شناسی، آدم وسوسه می‌شود این نتیجه را بگیرد که نه فقط باید دانست فیلم‌ها چگونه به زبان نشانه‌ها پیام‌رسانی می‌کنند، بلکه باید دانست نگرش‌سازان

←
دکور صحنه چه؟ زنان «سایه‌وش» پشت طاق نماها؟ نمادگونگی صحنه و تماشاگران؟ قاب تنگ و فرم بستهٔ تصویر؟ آواز «این جهانی» کاراکتر اصلی؟ و...

نشانه‌شناسان در متن دراماتیک فیلم نیز می‌توانند ضرب تدوین و ضرب حرکات دوربین، نمادگرایی حرکات مکانیکی بازیگران، و امثالهم را باز کاوند. منتقدین به طور سنتی نمای سینماتیک را به کلمه، و رشته نماهای تدوین شده را به رشته‌ای از کلمات متوالی در یک جمله شبیه دانسته‌اند. یک نشانه‌شناس چنین قیاس‌هایی را به دلیل ساده‌لوحانه بودن آشکار به آسانی رد می‌کند. شاید یک «نمون» منفرد و یکه را بتوان به یک کلمه شبیه دانست، ولی برای ساختن همسنگ ادبی یک نما ــ حتی یک نمای پوک و توخالی ــ اگرنه به چند صفحهٔ نوشته، دستکم به چندین پاراگراف نیاز خواهد افتاد. یک «نما»ی پیچیده و بغرنج می‌تواند صدها «نمون» جداگانه را ــ هر یک با ارزش‌ها و اهمیت دقیق نمادین ــ در برگیرد.

1. Quantification 2. Density



تصویر ۲ الف: مک کیو ساختهٔ جان استرجس[1]

نشانه‌شناس چگونه زبان نشانه‌ها و آیات را به کار می‌گیرند. البته همهٔ زمینه‌های تخصصی علمی ـ و از جمله سینما ـ تعداد معینی واژه‌های فنی ضروری دارند، ولی به نظر می‌رسد که نشانه‌شناسی درگیر واژگان

۱. [تصویر ۲ الف و تصویر ۲ ب]، نشانه‌شناسی، بیشتر نوعی روش‌شناسی توصیفی است. تا هنجاری، که به منتقدین کمک می‌کند «نمون»های یک فیلم را تفکیک و تشریح کنند ـ و نه آنکه لزوماً کیفیت خدمت و ایفای نقش هر یک از این نمون‌ها را در ماهیت و تشکل یک کارهنری ارزیابی کنند. از آنجا که نشانه‌شناسی بیشتر تأکید بر کمی کردن و کمیت‌پذیری دارد، این نگرش به نظر می‌رسید برای تحلیل فیلم‌های اکسپرسیونیست کاراتر باشد، چه این نوع فیلم‌ها حاوی «نمون»های طبقه‌بندی پذیرتری هستند. ولی دسته‌های متفاوت کدها و نمون‌ها قابل مقایسه نیستند، و بنابراین داوری کیفی براساس سنجه‌ها و شواهد کمی، به دشواری امکان‌پذیر است. مثلا نمایی از فیلم «مک کیو» حاوی نمون‌های متفاوت بسیاری است که در تصویری با پیچیدگی و ظرافت بصری فوق‌العاده، جای گرفته‌اند. از سوی دیگر نمای فیلم چاپلین نمایی نسبتاً ساده است و به جز حالات سینمایی کاراکترها، «نمون»های طبقه‌بندی‌پذیر اندکی دربر دارد. گرچه «استرجس» کارگردان توانایی است، ولی مطمئناً همکلاس «چاپلین» نیست. با این حال، تحلیل نشانه‌شناسانهٔ این دو فیلم، ممکن است برخی از منتقدین را به این نتیجه راه‌برد که «استرجس» کارگردان بهتری است، چرا که نمون‌های بیشتری در فیلم‌هایش به کار می‌برد.



تصویر ۲ ب: بانک ساختهٔ چارلز چاپلین

«علمی» خاص خودش باشد. در واقع، حتی درخود عرصهٔ نشانه‌شناسی هم اشارهٔ منصفانهٔ یک مفسر آن بوده‌که رجوع به نمودهایی کاملا عادی از قبیل «نشانه‌گر» یا «نشانه شده» و «مورد نحوی» یا «مورد تصریفی» به خودی خود به هیچ عنوان بر دانش اجتماعی نمی‌افزایند.

تفاوت بین نشانه‌شناسی و ساخت‌گرایی اساساً تفاوت‌هایی در تأکید است. ساخت‌گرایی، انتقاد علمی را در مرکز اعتنای خود دارد، جایی که نشانه‌شناسی در تأکیدهای خود بیشتر نگرشی[1] است. همان گونه که متز خاطر نشان کرده است نشانه‌شناسی به طبقه‌بندی نظام‌پذیر کدهای واحد در مجموعهٔ گونه‌گونی با ساخت‌های مختلف می‌پردازد، در حالی که ساخت گرایی چگونگی عملکرد کدهای مختلف را در یک ساخت واحد، دریک فیلم، بررسی می‌کند. ساخت‌گرایان تحلیل یک فیلم را شبیه به «خواندن» یک «متن» می‌دانند، و روش‌های کارشان شبیه به روش سنتی

1.Theoritical

تبیین متن[1] است که منتقدین ادبی فرانسوی از آن پیروی می‌کنند. این تکنیک، آزمون و تحلیل جزء به جزء اثری باتمامی پیچیدگی‌های فنی آن است، که با بیان همنهاد کننده‌ای[2] از چگونگی کار این تکنیک‌های مشخص در جهت خلق یک اثر[3] زیبایی شناختی همسان و هماهنگ همراهی می‌شود.

ساخت‌گرایی یکی از پراکنده گزین[4]ترین شکل‌های تحلیل فیلم است، و غالباً در ترکیب با شیوه‌های دیگر بکار گرفته می‌شود. شناخته‌ترین ساخت‌گرایان انگلیسی‌اند، و غالباً در تحلیل فیلم‌ها تکنیک‌های نشانه‌شناسی را با تکنیک‌های نگرش مؤلف[5] درهم می‌آمیزند. برای نمونه، کتاب لوکینوویسکونتی نوشتهٔ **جفری ناول ـ اسمیت** بررسی کاریک مؤلف است، که در آن مضامین اساسی و مایه‌های سبک‌شناختی[6] خاص ویسکونتی به تحلیل کشیده شده‌اند. سایر بررسی‌های ساختاری هم دو یا چند نوع رویکرد[7] را هم می‌آمیزند. مثلا در یکی از شماره‌های سال ۱۹۷۲ نشریهٔ انگلیسی اسکرین[8]، سر دبیران «کایه دو سینما» (که در آن زمان خاستگاه مارکسیستی داشتند) یک «جزوهٔ جمعی»[9] حاصل از «خواندن»[10] فیلم معروف **جان فورد** «آقای لینکلن جوان» ارائه کردند. در تحلیل آنان ترکیبی از رویکردهای انتقادی مارکسیستی، ساخت‌گرا و نگرش مؤلف آشکار بود (تصویر ۳) و همچون بسیاری دیگر از تحلیل‌های ساخت‌گرا، این یکی هم کدها و نمون‌های درونی فیلم را با کدهای بیرونی مربوط (کدهای سیاسی، اجتماعی، تجاری، وامثالهم) مرتبط ساخته بود، که این ارتباط نیز در مجموع پاره‌ای از مفهوم و معنای کلی فیلم را می‌ساخت.

برخی از منتقدان ساخت‌گرا شیوه‌های نشانه‌شناسی را به خدمت

---

1. Explication de texte 2. Synthesizing 3. Effect 4. Eclectic
5. Auteur Theory 6. Stylistic motifs 7. Approach 8. Screen
9. Collective text 10. Reading



تصویر ۳: آقای لینکلن جوان[1] ساختهٔ جان فورد

کندوکاو تحلیلی «نوع»[2] های گوناگون فیلم گرفته‌اند. مثلا جیم کیتسز در کتابش افق‌های غرب به کندوکاو درونمایه‌ها، ساخت‌ها، و عناصر صوری

۱. [تصویر ۳] ساخت‌گرایی، مطالعهٔ کیفیت هم‌آمیزی و ترکیب نمون‌ها و کدهای گوناگون در یک کار واحد هنری است. برخی از ساخت‌گرایان اعتنای خود را تنها معطوف به نمون‌های درونی می‌کنند ـ یعنی به کدهای زیبایی شناختی‌نابی که در «دنیا»ی یک فیلم یافت می‌شود. منتقدین دیگر شیوه‌های نشانه‌شناختی را برای کندوکاو ارزش و اهمیت نمون‌های خاص در رابطه با دنیای برون به کار می‌گیرند. چنین تحلیل‌هایی احتمالاً روش‌شناسی‌های مربوط به نگرش‌های گوناگون را درهم می‌آمیزند. یک نقد «جمعی» معروف فیلم «آقای لینکلن جوان» ترکیبی بود از تکنیک‌های «نگرش مؤلف» (بستگی‌های سبک شناختی و مضمونی فیلم به اندیشه‌ها و گرایش‌های فورد)، و «نشانه‌شناسی» (نمون‌ها و کدهای مختلفی که در این فیلم بخصوص دیده می‌شد)، و «نگرش مارکسیست» (دلایل سیاسی ساختن فیلم، و اهمیت اندیشه‌هایش در ارتباط با تهیه کننده، استودیو، و فرهنگ بیرونی، که فیلم پروردهٔ آن بود).

2. Genre



تصویر ۴: میجر دندی[1] ساختهٔ پکین پا

در وسترن‌های آنتونی مان، بادبوتیچر، و سام‌پکین‌پا می‌پردازد. (تصویر ۴)

به همین صورت کتاب آمریکای زیرزمینی نوشته کالین مک آرتور هم تحلیلی ساخت‌گرایانه از فیلم‌های گانگستری و نوع «فیلم سیاه»[2] است. مک‌آرتور، «شمایل‌پردازی»[3] این «نوع»ها را از طریق تحلیل طبقه‌بندی‌های نشانه شناختی کارهای فریتز لانگ، جان هیوستن، ساموئل فولر، الیا کازان، و دیگران باز می‌کاود.

---

۱. [تصویر ۴] برخی از ساخت‌گرایان از روش‌شناسی «نشانه‌شناسی» برای کندوکاو نحوهٔ کاربرد نمون‌ها و کدها در یک «نوع» خاص فیلم بهره می‌گیرند. جیم کیتسز در کتاب «افق‌های غرب» مختصات سبک‌شناختی، درونمایه‌ها و ساخت‌های وسترن‌ها «پکین‌پا» را در مقایسه با دیگر کارگردان آمریکایی این نوع فیلم به تحلیل می‌کشد.

2. Film noir 3. Iconography

بسیاری از منتقدان ساخت‌گرا تحت تأثیر نگرش‌های مردم‌شناس ساخت‌گرای فرانسوی **کلود لوی ـ استروس** هستند. در واقع این دسته منتقدان انگلیسی برای متمایز کردن خودشان از ساخت‌گرایان سایر حیطه‌های علمی، غالباً از زمینهٔ کار خود به عنوان «ساخت‌گرایی فیلم»[1] یاد می‌کنند. شیوه‌های کار **لوی ـ استروس** متکی بر آزمون و بررسی دستان ناحیه‌ای است که به اعتقاد وی بیانگر ساخت‌های زیر بنایی اندیشه‌ها و معتقدات به شکلی کدبندی شده و مرتب هستند. این دستان‌ها به اشکال متغیر وجود دارند، و غالباً در برگیرندهٔ ساخت‌های دوتایی[2] یکسان یا همانند، و یا زوج‌های متقابلند. اینگونه دو قطبی‌گرایی غالباً در تضادهای دیالکتیکی دیده می‌شود: آنها در یک وضعیت ثابت جریان پویا[3] هستند. تضادهای دو قطبی، بسته به فرهنگی که مورد تحلیل قرار می‌گیرد، می‌توانند زراعی (آب در مقابل خشکی)، جنسی (مذکر در مقابل مؤنث)، نسلی (جوانی در مقابل کهولت) و امثالهم باشند. از آنجا که این افسانه‌ها یا دستان‌ها[4] به زبان نشانه‌ها و کدها بیان می‌شوند، معانی کامل آنها غالباً از ذهن آفرینندگان‌شان هم پنهان می‌ماند، و **لوی ـ استروس** معتقد است زمانی که معنا و مفهوم کامل یک دستان فاش و فهمیده شود، دیگر ارزشش را به عنوان دستان از دست می‌دهد و تبدیل به کلیشه می‌شود.

«ساخت‌گرایان فیلم» از این روش‌های دیالکتیکی از سویی در جهت کندوکاو «فرهنگ» درونی یک فیلم بهره می‌گیرند، و از سوی دیگر برای بررسی کیفیات توصیفی و تشریحی نمون‌ها در قبال ساخت‌ها و الگوهای زیرینهٔ اندیشه‌ها در فرهنگ برونی، که متن اجتماعی یک فیلم را شکل می‌بخشد. برای نمونه، **پیتر وولن** در مقاله‌اش نشانه‌شناسی سینما که در کتاب نشانه‌ها و معانی در سینما به چاپ رسیده است وسترن معروف **جان فورد**

---

1. Cine - Structuralism 2. Binary Structures 3. Dynamic Flux 4. Myths

«کلمنتاین عزیزم» را با اعتنا به ساخت‌های دوتایی گوناگون آن تجزیه و تحلیل می‌کند. وولن «باغ در مقابل بیابان» را «تناقض جبلی»[1] این فیلم می‌انگارد، و نشان می‌دهد که فورد چگونه به نحوی غریزی ده‌ها زوج دوتایی دیگر را در یک ساخت زیبایی شناختی پیچیده جای می‌دهد. فیلم ظاهراً به داستان وایات ارپ می‌پردازد، ولی فورد از این ساخت روایتی اساساً به عنوان قابواره‌ای[2] برای کاویدن دشواری‌های بنای یک جامعه مرزنشین[3] بهره می‌گیرد. پاره‌ای از تضادهای دو قطبی فیلم، شمایل سازی‌های متعارفند: «بانوی شرقی» پاک و فروتن در مقابل «دختر کافه»ای سطحی و شهوتناک، هفت‌تیرکش درس خواندهٔ بوستونی (داک هالیدی)، در مقابل وسترنر بی‌سواد، ولی نجیب و انسان صفت (وایات ارپ)، و امثالهم. به استناد عقیدهٔ وولن، فورد در چارچوبی دستانی و اسطوره‌وش به نظارهٔ رشد و توسعهٔ شهر «تامب ستون» می‌نشیند. این به چشم فورد، فراگرد تبدیلی بیابان به باغ است (به روایات مسیحی: بیابان، سرزمین موعود می‌شود) در نواحی مرزی آمریکا، چنان که تاریخ این نواحی شهادت می‌دهد، بسیاری سنت‌های فرهنگی واگرا[4] جریان یافته‌اند، که گاه با هم ستیزیده‌اند و گاه درهم آمیخته‌اند: شرق و غرب، سرخپوست، اسپانیائی، آنگلو ـ ساکسون، مذکر و مؤنث جوان پیر، مادی و مذهبی، متمدن و بدوی، تفردگرا و تجمع‌گرا، سنتی و سنت‌شکن. فورد به اعتقاد «وولن»، علیرغم افت‌های گاه‌به گاه به ورطه‌ای احساساتی و نارسایی‌های پاره‌ای از دیالوگ‌ها، در پرداختن به مضامین دوتایی فیلمش، با آگاهی و احاطه‌ای خیره کننده، به توفیق در خور اعتنایی دست می‌ساید. صحنهٔ رقص در کلیسا، گرانیگاه فیلم است، و پندارهای نمادین بسیاری را در بر می‌گیرد. پی‌ریزی و بنای صحن کلیسا در این جامعهٔ مرزنشین سرانجام پایان گرفته است، و غالب شهروندان در مراسم جشنی

---

1. Master Antinomy　2. Framing Device　3. Frontier Community
4. Divergent

به همین مناسبت شرکت جسته‌اند. وقتی ویولن‌ها آواهای گوشنواز و زندهٔ خود را سر می‌دهند، شهروندان، همرقصان خود را بر می‌گزینند و شادمانه زیر اشعهٔ سوزان آفتاب به رقص می‌پردازند، پرچم آمریکا هم برفراز سر همه به دست باد در اهتزاز است. پیشگامان رقص «وایات ارپ» (هنری فاندا) و دخترک نجیب و نرمخوی پروردهٔ بوستون کلمنتاین کارتر (کتی داونز) هستند. کاراکترها تجسم مادی مرکز اخلاقی دنیای فوردند. خود رقص تجسم کامل نمادین آشتی‌پذیری قطب‌های مخالف است، که فورد آن را دلیل سرآمدی و سر زندگی آمریکا می‌داند. (تصویر ۵)



تصویر ۵: خوشه‌های خشم[1] ساختهٔ جان فورد

۱. [تصویر ۵] «ساخت‌گرایان فیلم»، تحت تأثیر نگرش‌های مردم شناس ساخت‌گرای فرانسوی «کلودلوی ـ استروس» معتقدند که فیلم‌ها، همچون فرهنگ‌ها، افسانه‌ها و دستان‌های نمادین‌اند، که می‌توان هالهٔ رمز و راز چهرهٔ آنها زدود. این دستان‌ها آشکار کنندهٔ ارزش‌ها و هراس‌های ناخودآگاه یک فرهنگ خاص، و یا در مورد سینما، یک ←

برخی از ساخت‌گرایان اصرار می‌ورزند که تنها نوع نقد معتبر فیلم، نقدی است که صرفاً به خود فیلم می‌پردازد ـ یعنی به واحدهای زیبایی شناختی‌ای که در یک فیلم یکه و مستقل یافت می‌شود. تمام ملاحظات خارجی و تاریخی، که شاید جالب هم باشند، در آخرین تحلیل بی‌ارتباط به اصل فیلمند. ادعای این دسته از منتقدین آن است که یک فیلم، خودش یا ارزش‌هایی **به عنوان** یک فیلم دارد، یاندارد. این اصلا مطرح نیست که هدف‌های کارگردان ممکن است چه بوده باشد، یا آنکه آن «نوع» چه سنت‌ها و اصولی باید داشته باشد، و متن سیاسی و اجتماعی که چارچوب آفرینش کار قرار گرفته، چه مختصاتی داشته است. **وی. اف. پرکینز** در کتاب فیلم به عنوان فیلم چنین موضعی می‌گیرد. پایهٔ اعتقاد او آن است که یک فیلم باید تنها برحسب آنکه واحدهای زیبایی شناختی درونی آن به چه غنا و چه ظرافتی درهم آمیخته‌اند، مورد داوری قرار گیرد. پرکینز معتقد است که بهترین فیلم‌ها همیشه هزاران کد و نمون جداگانهٔ سازا[1] را در یک ساخت هنری منجسم، سامان یافته، ظریف، پیچیده و از نظر عاطفی غنی «درهم می‌آمیزند».

ساخت‌گرایان فیلم به دلایل بسیار هدف انتقاد و خرده گیری واقع شده‌اند. در وهلهٔ اول، مسئله آن است که «دستان» یک نفر ممکن است «کلیشهٔ» نفر دیگر باشد. می‌توان مدعی شد که، فی‌المثل، «دلیجان» فورد

←

کارگردان بخصوصند.

غالب ساخت‌های اسطوره‌وش دوقطبی‌اند، و از طریق گونه‌ای تنش، تضاد، و آشتی‌پذیری نیروهای متخاصم به ارزش‌ها و اثرهای خود نایل می‌شوند. مثلا ساختمان «خوشه‌های خشم» همچون بسیاری از فیلم‌های فورد، براساس نوعی «تناقض جبلی» بین باغ و بیابان پی‌ریخته شده است.

«اوکلاهما داست بول» نماد یک رؤیای رنگ‌باخته و ناکام، نابودی یک فرهنگ، و جدایی یک خانواده است. کالیفرنیا، اما نشانه‌ای از یک سرزمین موعود رفاه و یکپارچگی دوباره است. فورد در فیلم، این ایالت را با واژه‌های اسطوره‌ای و انجیل به عنوان یک «سرزمین شیر و عسل» و بهشتی تازه معرفی می‌کند.

1. Constituent

علیرغم تمامی درخشش بصریش، از آن قبیل عناصر پیش‌پا افتاده و کلیشه‌ای روایتی و مضمونی ترکیب یافته بود که به هنگام چرخش قرن گذشته همگی در رسانه‌های دیگر مصرف شده و از تأثیر افتاده بودند. به زبان واژگان لوی ـ استروس، «دستان» طنین خود را از دست داده بود، و به سیاهه‌ای از کلیشه‌ها تباه شده بود. در این صورت، گرایش **پرکینز** به تحلیل فیلم‌ها فارغ از متن و چارچوب تاریخی، برای حمله کاملاً آسیب‌پذیر می‌نماید، چرا که فیلم‌های بدی را می‌توان سراغ کرد که با سطح غیر منتظره‌ای از آگاهی و بصیرت «ترکیب» شده‌اند، مع‌الوصف تنها به پندارهای رنگ باخته و قراردادهای کهنه می‌پردازند. بسیاری از فیلم‌هایی که مقید به یک نوع وژانر خاص هستند، در این طبقه‌بندی فرو می‌افتند، همچون وسترن‌های **بادبوتیچر**، فیلم‌های «اشک‌انگیز» **داگلاس سیرک** و فیلم‌های هراس‌انگیز **ترنس فیشر**. بسیاری از فیلم‌های این کارگردان‌ها از نظر فنی کارهای خوش ساخت و شسته رفته‌اند، و حتی گهگاه به اثرهای صوتی تصویری درخشانی هم دست می‌یابند، ولی مایه‌های اصلی آنهاغالباً چنان بیجان است که به هیچ تمهیدی نمی‌توان حیات در کالبد آنها بازدمید.

در پایان، همان‌گونه که **پالین کیل** خاطر نشان کرده است، همه چیز بستگی به آن دارد که کار به چه کیفیتی انجام گرفته است. **رابین وود** که خود برخی تکنیک‌های ساخت گرایانه از به کار می‌گیرد، «ساخت‌گرایان فیلم» را به دلیل شیوه‌های زیاده از حد مکانیکی و گرایش دائمی به برابر سازی کیفیت و کمیت، مورد ملامت و خرده گیری قرار داده است. **وود** یادآور شده است تکنیک‌های ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی صرفاً ابزارهای آسان‌ساز کار تحلیل هستند، که اما به خودی خود، این ابزارها هرگز نمی‌توانند چیزی از ارزش نمون‌ها و کدهای درون یک فیلم به ما بگویند. بنابراین ساخت‌گرایی هم، همچون هر نگرش سینماتیک دیگری، تنها

بستگی به خوبی به کار گیرندگانش دارد. عناصری که ارزش یک نقد خوب را تعیین می‌کنند، هوش، ذوق، شور، دانش، و حساسیت ناقدند، نه لزوماً روش‌شناسی نگرشی مورد کاربرد.[۱]

۱. نقل از کتاب: Understanding Movies.

سینما و موسیقی

احمد ضابطی جهرمی

همراهی موسیقی با نوار تصویر در سینما موضوعی است که به دوران قبل از سینمای ناطق مربوط می‌شود. از همان دوران صامت قطعات موسیقی برای همراهی فیلم تصنیف می‌شد و در سالن‌های سینما محلی مخصوص برای اعضاء ارکستر چند نفری در نظر گرفته شده بود که به هنگام نمایش فیلم، نوازندگان در آن محل‌ها جای می‌گرفتند، و قطعات تصنیف شده را اجرا می‌کردند.

اریک ساتی برای اثر سورئالیستی **رنه کلر** «انتراکت» قطعه‌ای تصنیف کرد و حتّی موسیقیدانان بزرگی چون **سن‌سانس** نیز در این زمینه خود را آزمودند (موسیقی برای فیلم «قتل دوک گینز»).

امّا هنگامی که **آرتور هونه گر** قطعهٔ «پاسیفیک ۲۳۱» را برای فیلم «چرخ» اثر باشکوه **آبل گانس** فیلمساز فرانسوی نوشت، موضوع همراهی موسیقی و تصویر به گونه‌ای جدّی و بسیار مهّم مطرح گشت، زیرا این مجرایی بود که هم موسیقی‌نویسان و هم فیلمسازان را به دنیای جدیدی از مسائل زیبایی‌شناسی پیچیده‌ای که از آمیزش دو هنر صوت و تصویر ایجاد شده بود، رهنمون می‌شد.

برش و پیوند نماهای فیلم «چرخ» براساس حرکات تند شوندهٔ تدریجی قطاری است که موضوع اصلی فیلم است و موسیقی **آرتور هونه گر** توصیف‌گر این حرکات است، و هر قدر که دینامیسم حرکت قطار در تصویر با تغییر سریع نماها رو به فزونی می‌گذارد، بر شدّت و قدرت

موسیقی به همان میزان افزوده می‌گردد. در حقیقت محتوی قطعهٔ «پاسیفیک ۲۳۱» وصف و تشریح حرکت قطار است، براساس مونتاژ شتابی **آبل گانس**.

در این فیلم، گانس اندازهٔ نماها را برحسب طول زمان نمایش آنها بر روی پرده به تدریج کوتاه کرده و این توهّم را در ذهن تماشاگر ایجاد نموده، که قطار هر لحظه به طور مداوم بر سرعتش افزوده می‌گردد.

بعدها قطعهٔ «پاسیفیک ۲۳۱» به عنوان یکی از آثار مهّم **هونه گر** در زمینهٔ موسیقی شناخته شد و حتّی **ژان میتری** در سال ۱۹۴۹ براساس این موسیقی فیلمی به همین عنوان ساخت.

امّا ظهور ناطق نه تنها به جنبه‌های استتیک سینمای صامت ضربه و لطمه زد، بلکه موسیقی فیلم را هم از این خسران بی‌بهره نگذارد، زیرا تا قبل از پیدایش ناطق، حس شنوایی تماشاگر فیلم صرفاً در اختیار موسیقی فیلم بود ولی اکنون او می‌باید مقداری از انرژی شنوایی خود را جهت درک دیالوگ و افکت نیز مصروف دارد.

در اوایل پیدایش ناطق تعدادی از فیلمسازان بزرگ چون **آیزنشتاین**، **رنه کلر**، **چاپلین** و **پودوفکین** با افزودن دیالوگ بر نوار فیلم کاملاً مخالف بودند و ادعا می‌کردند که گفتگو به اساس و جوهر سینما که مونتاژ و حرکت است لطمه می‌زند و سینما را به طرف تئاتر گرایش می‌دهد زیرا اعتقاد داشتند که دیالوگ خاص تئاتر است و از این گذشته به کیفیّت بصری و پلاستیک تصویر لطمه وارد می‌آورد و در مجموع از ارزش دراماتیک فیلم می‌کاهد.

این گروه از سینماگران اصرار داشتند که از عامل صوت باید به عنوان «کنترپوئن» در فیلم استفاده نمود. البته آنها مخالفت‌شان با تمامی زمینهٔ صوتی فیلم نبود و در واقع هیچگاه با به کار گرفتن موسیقی در فیلم مخالفت نکردند و حتّی استفاده از آن‌را به عنوان یک عامل درام یا توصیفی در فیلم تشویق می‌کردند (به شرطی که پیوستگی فیلم و موسیقی نامملموس باشد، حتّی وجود موسیقی را برای فیلم ضروری می‌دانستند).

علی‌رغم آنکه این فیلمسازان برای موسیقی فیلم اهمیت قایل بودند، امّا موسیقی در فیلم به عنوان تابعی از تصویر قلمداد گشت (چون به قدرت تصاویر و برش آن بیشتر اتکا می‌کردند).

موضوع تابعیت موسیقی از تصویر، بسیاری از هنرشناسان را به اظهار این نکته وا داشت که موسیقی در سینما نمی‌تواند ارزش خاص خود را حفظ کند، یعنی اینکه نمی‌توان به عنوان اثری مستقل به هنگام همراهی با فیلم بدان نگریست، زیرا حدود احساس و بیان تصاویر، آهنگساز را مقیّد می‌سازد که از حوزهٔ محدود دنیای فیلم فراتر نرود و اثر خود را براساس مایهٔ فیلم خلق کند، بنابراین ضابطهٔ ارزشیابی موسیقی در سینما دیگر همان ضابطه‌ای نیست که موسیقی تنها را با آن بررسی می‌کنیم.

حتّی **ایگور استراوینسکی** در مصاحبه‌ای با یک منتقد مجلهٔ سینمایی امریکایی در این خصوص اظهار می‌دارد که **موسیقی هیچگاه نباید قصد تشریح و توصیف را داشته باشد، چون در این صورت راه خطایی را در پیش می‌گیرد. وظیفهٔ موسیقی، توصیف نیست، پس موسیقی فیلم نیز که توصیف‌گر و مددکار تصویر است نمی‌تواند از این جنبه جدا باشد»** استراوینسکی به این گفتهٔ موتزارت اشاره می‌کند که «علّت وجودی موسیقی آن است که شنونده را مسحور می‌سازد» و اضافه می‌کند: «**موسیقی هنری پرارج‌تر از آن است که به خدمت هنرهای دیگر درآید**» و مخالفت خود را سرانجام به این شکل بروز می‌دهد: «**موسیقی در فیلم همان نقش ارکستر رستوران را به عهده دارد که از طریق اجرای یک قطعه، زمینهٔ صوتی لطیف و ملایمی را برای گفتگو و سرگرمی مشتریان فراهم می‌آورد!**»

استراوینسکی می‌گوید: «**من منکر موسیقی به عنوان عامل تکمیل کنندهٔ تصاویر فیلم نیستم. موسیقی می‌تواند جنبه‌های مختلف داستان فیلم را به هم پیوند دهد و کمبودهای تصویر را جبران کند. فیلم نمی‌تواند از به کار بردن موسیقی چشم‌پوشی کند، به همان شکلی که من نمی‌توانم از کاغذهای رنگارنگی که برهنگی دیوارهای اطاقم را می‌پوشاند چشم بپوشم. امّا از من نخواهید که این**

کاغذها را با اصول زیبایی و هنرشناسی برایتان تحلیل و تشریح کنم».

این نکته قابل توجّه است که سینما هنری است که به نحوی با سایر هنرها رابطه دارد، امّا هنری است با بیان و شکل مخصوص به خود که در واقع هنرهای دیگر به طور مؤثر نمی‌توانند حالت و کیفیّت یک قطعهٔ موسیقی را در سینما، در این نکته می‌توان خلاصه کرد که بیان آن تا چه اندازه به بیان صحنه‌ها و پیوند آنها نزدیک است، و در حقیقت اگر چشم با تماشای صحنه‌ای متأثر می‌شود و احساسی برمی‌انگیزد، موسیقی‌ای که برای این صحنه در نظر گرفته شده در واقع باید این تأثر را افزون کند.

بنابراین معیار دیگری مانند ارزش مطابقت و هماهنگی عاطفی و روانی موسیقی و تصویر فیلم مورد نظر است، به همین لحاظ است که موسیقی فیلم نمی‌تواند خالص باشد و بیشتر قراردادی می‌نماید. و معمولاً از محدودهٔ عاملی که برای تشدید هیجان و حس و بیان فیلم در نظر گرفته می‌شود، قدمی فراتر نمی‌نهد.

تا به حال فیلمسازان بسیاری کوشیده‌اند، موسیقی را به تصویر بکشانند و از طریق بیان پلاستیک تصویر، یک حس سمعی و فونتیک را به تماشاچی منتقل کنند، نمونه بارز این تجربه اثری است به اسم «فانتزیا» از **والت دیزنی** که پرستش بهار **استراوینسکی** را به صورت نقاشی متحرک به تصویر کشاند و از آنجا که موسیقی برای شنیدن است و نه دیدن، و لمس بیان و حس موسیقی لمسی است روحی و ذهنی، این تجربه با بی‌اعتنایی و مخالفت عده‌ای از هنرشناسان مواجه گردید، زیرا به عقیدهٔ آنان، تصاویر این فیلم و حرکات جانوران و سایر اشیاء با ریتم و کلاً حرکت خود موسیقی هماهنگی داشت، در حالی که موسیقی هنر فونتیکی فاقد هرگونه تصویر عینی است و اگر دربردارندهٔ تصویری هم باشد صرفاً تصویر ذهنی و مجرّد و کلّی است.

امّا این نکته نیز به علت تأثیر روانی و عاطفی موسیقی قابل توجه است که این هنر می‌تواند از راه توصیف صحنه‌ها و اشخاص و به طور کلّی

آکسیون، تأثیر لحظه‌ای و در مجموع تأثیر کل اثر سینمایی را به هنگام همراهی با فیلم در ذهن تماشاگر قدرت بخشد. اما از طرف دیگر هر چقدر که تصویر فیلم بتواند حس و مقصود خود را بدون یاری جستن از موسیقی به تماشاگر منتقل نماید، بیشتر مورد رضایت خاطر سینماگران است زیرا در این صورت بیان فیلم آنها برای القا به تماشاچی از یاری هنری دیگر بی‌نیاز است.

از آنجا که برای یک موسیقی‌ساز فیلم به هنگام کار روی موسیقی‌اش، مسائلی مثل تطبیق روانی و عاطفی موسیقی با تصاویر فیلم مطرح می‌شود پس لازم می‌آید که موسیقی‌ساز، با گرامر و تکنیک فیلمسازی و بیان تصویری فیلم آشنایی نزدیک داشته باشد و خصوصیات تصویر را با مقتضیات اثرش هماهنگ سازد.

بنابراین عناصر دیگری در طرز بیان موسیقی فیلم مؤثر واقع می‌شود که همان عناصر و خصوصیات تصویر فیلم است و چون تأثیر موسیقی در انتقال و تشدید هر چه بیشتر بیان فیلم کم اثر نیست بنابراین آهنگساز فیلم هم چون کارگردان سهم مؤثری در خلق یک اثر سینمایی دارد، پس کیفیّت دکوپاژ موزیکال برای یک آهنگساز فیلم امری مهّم و اساسی است.

از ابتدای پیدایش هنر هفتم، موسیقی‌نویسی فیلم جنبه‌ای کاملاً جدی و هنری برای آهنگسازان داشته است و بسیاری از موسیقیدانان علاقهٔ خود را نسبت به این کار نشان داده‌اند و آثار پرارزشی به وجود آورده‌اند، همچون اثری که **سرگئی پروکفیف** برای فیلم «ایوان مخوف» تصنیف کرد، یا موسیقی **آرون کوپلند** برای فیلم «شهر ما» یا اثری که **دیمتری شوستاکوویچ** برای فیلم «سقوط برلن» و **ویلیام والتون** برای فیلم «هاملت» ساختند.

امّا از طرف دیگر بسیاری از فیلمسازان مایهٔ کار و هنر خود را از آثار آهنگسازان و موسیقیدانان کسب کردند و ساختمان فیلم خود را بر شالودهٔ کار آهنگسازان بنا نهادند، از جمله **ژان میتری** برای به تصویر کشاندن موسیقی **کلود دبوسی** موسیقیدان امپرسیونیست، فیلمی با عنوان

«تصاویری برای دوبوسی» ساخت که بیان تصاویر فیلم سازگاری و موافقتی نزدیک با اثر دوبوسی داشتند.

در این مورد به فیلم «الکساندر نووسکی» اثر معروف **سرگئی ایزنشتاین** نیز باید اشاره کرد که «ایزنشتاین» داستان و تصاویر فیلم خود را براساس موسیقی **سرگئی پروکفیف**، دکوپاژ نمود و در نتیجه همراهی موسیقی با تصویر در این فیلم به نحوی باشکوه و تفکیک‌ناپذیر نمود یافت.

از آنجا که حواس بینایی و شنوایی پیوستگی و قرابت بیشتری نسبت به سایر حواس دارند، و با توجّه به اینکه فیلم می‌تواند یک مجموعهٔ سمعی و بصری باشد، بنابراین آهنگسازان و فیلمسازان می‌توانند با رعایت اصول زیبایی‌شناسی این دو هنر و با ترکیب حساب شدهٔ آنها آثار باارزشی خلق کنند.

پیروسمانی
موسیقی رنگ و حس و فضا

«ایزنشتاین» زمانی به «گولشوف» نوشت: «**موسیقی شیء و ویژگی انعکاس‌های درونی، غنایی، حماسی و دراماتیک داستان زایندهٔ رنگ است نه شیء موجود در داستان یا عکس.**» [مجموعهٔ کارهای ایزنشتاین، جلد سوّم، صفحهٔ ۴۸۷، برگردان از روسی: هربرت مارشال].

بخت با خود ایزنشتاین یار نبود تا همپای انگاره‌هایش در مورد تدوین و ترکیب‌بندی و صدا، تصوّر ویژه‌اش از رنگ را به کار بندد. ولی نسل جدید فیلمسازان شوروی، **تارکوفسکی، کنچالوفسکی، پاراجانف** ـ که به رغم سالدیدگی‌اش به جریان فکری موج نو سینمای روسیه تعلق دارد ـ به آوای او پاسخ داده‌اند. در «**سایه‌ها**»، «پاراجانف» مردی را نشان می‌دهد که به ضرب تیری از پا درمی‌آید، خون روی پرده می‌ریزد، و سکانس بعدی تماماً سرخ‌رنگ است. این طبیعت‌گرایی نیست، کاربرد رنگ به مثابهٔ یک تأثر و پیام است در مجموعهٔ زبان و علامات فیلم. و حالا، «**شنگلایا**»، با ساختن **پیروسمانی** شگفتی دیگری در کارنامهٔ این گویایی‌گرایی (اکسپرسیونیسم) غنایی ایجاد کرده است. «**پیروسمانی**»، **موسیقی ضربه‌زن رنگ و حس و فضاست**. جایزهٔ ۱۹۷۳ مؤسسهٔ فیلم بریتانیا را سازنده‌اش به ارمغان آورد و در چشنوارهٔ همان سال لندن ستایش برانگیخت.

فیلم روزگار و آلام نقاش گرجی و خامپرداز ـ Primitive ـ **نیکو پیروسمانی** (۱۹۱۸ ـ ۱۸۶۳) راگزارش می‌دهد. پیروسمانی پیرامون

تفلیس، در روستای کوچک میرزانیا، به دنیا آمد. در کودکی خدمتکار شد، و بعد به مشاغلی نظیر کار در قطار و لبنیات فروشی رو آورد. بیشتر عمرش را کولی‌وار گذرانید، از مراسم عروسی‌اش گریخت و به خاطر شکمش کارهای پستی نظیر نقاشی سر در مغازه‌ها تن در داد. تنگدستی هیچگاه او را از همنوایی با بی‌چیزها و محرومان باز نداشت [تمام جنس‌های لبنیات فروشی را بین گرسنگان تقسیم می‌کند] روح او همیشه با واقعیت‌های مبتذل و مادّی محیطش در تعارض بود و به انزوایش کشاند. در صحنه‌ای که پس از سال‌ها به زادگاهش برمی‌گردد، نوای سحرآمیز نی او را به کودکی‌اش باز می‌گرداند؛ و ما در چند نمای جادویی رجعت به گذشته که به یاری موسیقی، یکدستی تدوین، حرکت افقی دوربین و بافت رنگ کیفیّتی اثیری و مجرّد یافته، او را در چمنزارها می‌بینیم که به سوی نی‌زن شبان و گله‌هاش می‌دود. این نوستالژی، جایی به اوج می‌رسد که پیروسمانی پشته‌ای علف می‌خرد، رویش می‌خوابد و به دوران بچگی‌اش در روستا می‌اندیشد. «شنگلایا» در فیلمش سبک بصری اثرگذاری انتخاب کرده که با کیفیت نقاشی‌های «پیروسمانی» و دلنهادگی‌های ذهنی او همساز است. هر تصویر و نما، که بیشتر تخت و فاقد پرسپکتیواند، از لحاظ ترکیب‌بندی، خطوط، و پخش نور آنچنان دقیق و دانسته است که در حکم تابلویی از خود پیروسمانی است. شخصیّت‌ها و اشیاء، بیشتر وقت‌ها ـ بخصوص از دید پیروسمانی ـ در فضایی سنجیده قرار گرفته‌اند و کمترین جنبش را دارند، گویی برای ثبت به روی بوم یخ زده‌اند. [چشم‌انداز زیبای روستا با دام‌ها و گاری‌ها و مردمانش، با صحنه‌ای که چند سیاهپوش ساکت به نغمهٔ نوازندگان گوش می‌دهند] این شگرد رگه‌هایی از گونه‌ای عرفان بدوی در خود دارد که به هر چیز سیمایی شمایل‌وار و مقدّس می‌بخشد.

رنگ فیلم در خدمت ـ و آفرینندهٔ ـ احساس‌هاست. رنگ سیاه از آغاز تا فرجام، رسوخ‌ناپذیر و مسلّط است، امّا ته رنگ‌های ملایم با قهوه‌ای‌ها،

حنایی‌ها، و اخرایی‌ها، برحسب ضرورت و حال جا عوض می‌کنند. وزن فیلم، با وجود اپیزودیک بودنش، یکدست و آرام است ـ سنگینی وقار و حرکات ذهنی پیروسمانی را دارد.

آوتاندیل وارازی (طراح فیلم) شخصیّت مردم‌گریز، بی‌اعتماد و درونگرای «پیروسمانی» را با ظرافت و چیرگی تمام بازی کرده است ـ نظیر نگاه‌های با معنای طبیعی‌اش به رقاصهٔ چاقی که بعدها با عشقی پنهان در تابلوهایش تکرار می‌شود، در صحنه‌های آخر فیلم «پیروسمانی»، گرسنه و ناخوش و بی‌چیز، زیر پلکانی خوابیده است. بیرون جشن «ایستر» است. یک گرجی درشکه‌چی به سراغش می‌آید و می‌پرسد:

ـ «چکار می‌کنی نیکولا؟»

ـ «دارم می‌میرم.»

ـ «بلندشو برویم بیرون مسیح زنده شده».

پیروسمانی را خرد و خراب با خود به شادی می‌برد ـ شاید پایانی خوش. ولی با بیرون رفتن درشکه از قاب، کوچهٔ فقیرنشین سنگفرشی با دیوارهای پوسته پوسته و درهای چوبی قدیمی بجا می‌ماند که زیر رنگی از یشم و حنایی ملایم، قشنگ‌ترین تابلوی پیروسمانی است ـ مسکنت زیبا!

مقدمه‌ای بر سینمای ژاپن

آکیرا کوروساوا
ترجمهٔ پری صفا

اغراق نیست اگر بگوییم که به نظر من امروز توجه همهٔ جهان به سینمای ژاپن جلب شده است. این حقیقت، من و تمام کسانی را که در این زمینه کار می‌کنیم به راستی خوشنود و سپاسگزار می‌سازد. وقتی فکر می‌کنم ممکن است قسمتی از این توجه را من، با آثارم، موجب شده باشم، سرشار از غرور و شادی می‌شوم.

با وجود این، خیلی از ما گرچه راضی، خوشحال و مغروریم، این حقیقت را نیز حس می‌کنیم که غرب در مجموع از ژاپن، آن طور که واقعاً هست، چیز زیادی نمی‌داند. در ۱۹۵۱ من جایزهٔ فستیوال ونیز را به خاطر فیلم «دروازهٔ شیطان» ربودم، همان موقع شادی را به تمام معنی حس می‌کردم، که می‌توانستم خیلی بیشتر از اینها خوشحال شوم و جایزه برایم معانی بیشتری داشته باشد، در صورتی که فیلمی که ساخته بودم چیزی از ژاپن امروز را دربر داشت، همان‌طور که «دزد دوچرخه»ی دسیکا واقعاً ایتالیای مدرن را نشان می‌داد.

هنوز هم به گفتهٔ آن روز خود اعتقاد دارم. واقعاً ضروری است که فیلمی از ژاپن امروز تهیه شود، فیلمی از ژاپن معاصر، با همان ظرفیتی که آثار دسیکا در زمان خود داشت. از هر سو فیلم‌های تاریخی و قدیمی، تنها چیزی که غربی‌ها از ژاپن می‌دانند. از همین روست که من از اینکه بر کتاب حاضر مقدمه‌ای می‌نویسم سخت خوشحالم. در حقیقت این کتاب نخستین بررسی کاملی است که دربارهٔ سینمای ژاپن به عمل آمده است و

می‌تواند برای هر خارجی معتبر باشد.

به کمک این کتاب ما می‌توانیم با بررسی درست آثار فیلمسازان ژاپن، این برداشت را که این سینما، تنها یک سینمای رنگی خسته کننده است، از بین ببریم.

از طرف دیگر، گرچه من به عنوان یک کارگردان، نمی‌توانم به نویسندگان این کتاب کمکی بکنم، ولی می‌توانم از نظر دیدگاه با آنها سهیم باشم. در هر کشور و در هر سینما تنها چند آدم مسئول پیدا می‌شوند که خود را وقف ارزش‌های واقعی می‌کنند.

حقیقت این است که در ژاپن نیز، مثل هرجای دیگر همهٔ ما بیشترین کوشش‌های‌مان را می‌کنیم که علیرغم مخالفت‌های بسیار، به چنین موضعی دست پیدا کنیم. در مورد من، به هر قیمتی که باشد، سخت مطبوع است که می‌بینم مؤلفین این کتاب برخورد واقع‌بینانه و امینی با مسائل دارند. هرچند که به مشکلاتی که در تمام این سال‌ها با آنها مواجه بوده‌ایم، و کماکان هستیم، به خوبی آگاهم.

دست آخر به عنوان یک فیلمساز، بخصوص خوشحالم از اینکه می‌بینم، مؤلفین این کتاب، ـ برخلاف نویسندگان بسیاری از کتابهای سینمائی ـ از زیر بار مسئولیت شانه خالی نمی‌کنند و واقعاً به عنوان منتقد، نه صرفاً یک گزارشگر، در برابر آنچه که بدان معتقدند، موضع مستحکمی می‌گیرند.

در بخش اول کتاب، نویسندگان شمه‌ای از تاریخ سینمای ژاپن به دست می‌دهند و در بخش‌های بعدی، کاملاً به عنوان منتقدان مسئول، توجهشان را به جنبه‌های نامحسوس، ولی احتمالاً بسیار با اهمیت، سینمای امروز معطوف می‌سازند.

من این کتاب را دوست دارم زیرا معیارهائی که نویسندگان آن برای کارشان برگزیده‌اند، با آنچه من برای خود اختیار کرده‌ام، و به آن سخت پایبندم، کاملاً دریک جهت است. کار این نویسندگان را درست، و خودشان را آدم‌هائی می‌شناسم که چهرهٔ واقعی سینمای ژاپن را به غرب می‌نمایانند.

کارگردانی که به گذشته‌ها واقع‌بینانه نگاه می‌کند

پری صفا

از میان دویست و اندی کارگردان ژاپنی که دست‌اندرکار سینما هستند تنها نزدیک به نه‌نفرشان خود را به ساختن یک فیلم در سال راضی کرده‌اند و با وجود این، همین عده هرسال بیش از نیمی از جوایز سالانه، چون «اسکار» را به دست می‌آورند. و اما از میان این نه نفر تنها یکی است که با عنوان تنو ـ (امپراطور) ـ شناخته می‌شود.

اطرافیانش در استودیوهای «توهو» با او چنان با احترام روبرو می‌شوند و با زبانی آنچنان رسمی از او یاد می‌کنند که با احترامی که به «هیروهیتو» می‌گذراند و زبانی که برای حرف زدن دربارهٔ او به کار می‌برند اختلافی بسیار اندک دارد.

با او آنقدر باآب و تاب رفتار می‌شود که مثلاً وقتی در استودیو سرگرم بررسی نمونهٔ فیلم‌های چاپ شده است، کارکنان استودیو زنان را وامی‌دارند که جواهرات‌شان را از خود دور سازند تامبادا دستبندی یا گوشواره‌ای تکان بخورد و صدای آن حواس «استاد» را پرت کند.

* * *

آکیرو کوروساوا، مردی که با چنین تشریفات شاهانه‌ای روبروست، مردی است با موهائی کم پشت، بلند و باریک و بسیار فکور. با اینهمه هنگامی که می‌خواهد افکار خود را بیان کند، بسیار تند حرف می‌زند.

«کوروساوا» فعالیت جدی سینمائیش را از سال ۱۹۵۰ با فیلم دروازهٔ

شیطان شروع کرد و اولین کسی است که تماشاگر غربی را از سینمای ژاپن آگاه ساخت. او با وجود تأثیر بسیار کمی که بر سینمای ژاپن و حتی جهان گذاشته است، در حقیقت کاملا تصادفی به سوی این حرفه کشیده شده و می‌توان مطمئن بود که هیچ کشش قبلی در او وجود نداشته است.

«کوروساوا» در مصاحبه‌ای بامنتقد یکی از نشریات می‌گوید:

«من نقاش جوانی بودم که کارم را بسیار دوست داشتم و برای آن به سختی کوشش می‌کردم، یک روز در روزنامه‌ای، آگهی موسسهٔ P.C.L.ـ که بعدها استودیو «توهو» نام گرفت ـ توجه مرا جلب کرد.

آنها یک کمک کارگردان می‌خواستند و از کسانی که داوطلب به دست آوردن این شغل بودند خواسته بودند که مقالاتی دربارهٔ ضعف‌های اساسی سینمای ژاپن و اینکه چه باید کرد تا این ضعف‌ها از میان برود، بنویسند. من در جواب به شوخی نوشتم که اگر ضعف‌ها اساسی باشند، دیگر نمی‌توان از «بهبودی» صحبت کرد. همچنین نوشتم که هر فیلم در هر شرایطی می‌تواند بهتر از آنکه هست ساخته شود. بعد از اینکه تقاضانامه را برای آنها فرستادم، باکمال تعجب دیدم که به من شغلی داده شد و بلافاصله مشغول به کار شدم، در حالی که نقشه می‌کشیدم که بعد از یک یا دو ماه به سوی نقاشی بازگردم. ولی در همین مدت کوتاه دریافتم که سینما «وسیلهٔ» من است، و وسیله چیزی است که هر کس بدان نیازمند است، پس ماندگار شدم.»

اما همین «وسیله»، خیلی زود تحت تسلط «کامیرو یاماموتو» کارگردانی که «کوروساوا» در ابتدا عنوان آسیستان او را داشت، قرار گرفت.

در همین زمان کوروساوا مطالعهٔ آثار فیلمسازان دیگر را آغاز کرد. در ژاپن، از یک کارگردان درجهٔ یک انتظار می‌رود که به دلیل کارآموزی هائی که کرده است، برهمهٔ جوانب تکنیکی کار خود تسلط و مهارت داشته باشد، از جهت فنی یک استاد به تمام معنی باشد، و بالاتر از همه، قادر باشد که شخصاً سناریوی خود را تهیه کند.

«یاماموتو» به عنوان یک اصل عقیده داشت: «برای درک سینما به طور

کامل، شخص باید قادر به نوشتن سناریو باشد.»

«کوروساوا»ی شاگرد، که آن روزها این حرف‌ها را می‌شنید، امروز نه تنها شخصاً بر تهیهٔ سناریو نظارت دارد، بلکه همزمان با نوشتن آن بازیگران اصلی را نیز در ذهن انتخاب می‌کند.

خود می‌گوید:

«تا وقتی بازیگران معینی را برای نقش‌های اصلی در ذهن نداشته باشم نمی‌توانم سناریو را بنویسم در مورد نقش‌های فرعی در جستجوی افرادی هستم که مناسب نقش‌های‌شان و مکمل شخصیت‌های اصلی باشند.»

دیگر کارگردانان برجستهٔ ژاپنی نیز کمابیش همین روش را دنبال کرده‌اند، با وجود این نتایج کار آنها، خیلی بیشتر از کار «کوروساوا» سرزمینی و محدود از کار آمده و بندرت در آمریکا یا غرب نمایش داده شده است.

و اما چرا اینها اینچنین با «امپراطور» سینمای ژاپن تفاوت دارند؟

بزرگ‌ترین کارگردان سنتی ژاپن که به او لقب «ژاپنی‌ناب» داده‌اند، «یاسوجیرو اسوا»، تمام شب را بیدار می‌ماند و همراه با نویسندهٔ سناریوی فیلم‌هایش و یک بطری «ساکه» با دقت به هر سایه روشن جزئی در تصاویر فیلم‌هایش می‌اندیشد، ولی تنها موفق می‌شود چند جایزه، در داخل ژاپن به دست آورد، و در خارج از مرزهای کشور خود، کاملا ناشناخته باقی می‌ماند.

اینکه خارجی‌ها «اسوا» را درک نمی‌کنند، با وجودی که آثار او غالباً ساده، خشن و تقریباً بدون طرح و نقشه است. صحت این اعتقاد ژاپنی‌ها را که هیچ خارجی نمی‌تواند تمدن آنها را دریافت کند، تائید می‌کند. تمدنی که قرن‌های دراز منزوی مانده است و کمتر در فیلم‌های «ژاپنی‌ناب» نفوذ می‌کند.

«اسوا»، که توجه خود را تقریباً به طور کامل بر هستهٔ درونی زندگی داخلی ژاپنی متمرکز می‌کند، هرگز حاضر نشده است که ذره‌ای به پسند

بیگانه تن در دهد. او می‌گوید:

ـ «پایان جهان چندان دورتر از بیرون خانه نیست.»

کارگردان دیگر «کنجی میزوگوچی» فقید، بین «اسوا»ی سنتی و «کوراساوا» قرار دارد، او در حقیقت نگرشی نه کاملاً سنتی و نه چنون «کوروساوا» جهانی دارد. او در آمریکا بیشتر شناخته شده و به خاطر فیلم «اوگتسو» که حاوی یک افسانهٔ قرون وسطائی دربارهٔ زندگی یک کوزه گر، زنش و معشوقهٔ افسونگر و زیبای اوست، شهرت زیادی به دست آورده است.

اما «کوروساوا» معتقد است: **«اکنون دیگر دوران «میزوگوچی» به سر آمده است».**

و ادامه می‌دهد: **«کمتر کارگردانی پیدا می‌شود که بتواند واقعاً گذشته را به روشنی و واقع‌بینانه بنگرد.»**

و شکی نیست که یکی از این نوادر خود «کوروساوا»ست، هرچند که ژاپنی‌ها در میان کارگردانان مدرن او را «کمترین ژاپنی» می‌نامند.

دروازهٔ شیطان و **هفت سامورائی** و **تختی از خون** («مکبث» در ژاپن فئودالی) از جمله آثاری هستند که تسلط او را در نشان دادن داستان‌های تاریخی ثابت می‌کند. «ولی با این همه» کوروساوا می‌گوید: **«منتقدان ژاپنی مرتباً این گفته را تکرار می‌کنند که من غربی هستم....**

.... و در اصل تنها به این خاطر که من محبوب هستم... اینها «سادگی بی‌پیرایه» و «کیفیات کاملاً ژاپنی» را دوست دارند و این تنها چیزی است که از یک کارگردان می‌خواهند، و خوب، این مطمئناً چیزی نیست که من به آن پایبند باشم»

شاید بتوان گفت «کوروساوا»، لااقل در دو فیلم تاریخی‌اش، نه تنها به غرب گرائیده بلکه گرایشی به سوی وسترن، اپرای اسب‌ها، نیز داشته است.

فیلم‌های «سامورائی» در حقیقت معادل ژاپنی «کاوبوئی» های رومانتیک است، جنگ سخت شمشیر زنان، سلحشورهای ژاپنی، عصر

خونینی که با افسانه‌های بسیار از شرارت و قهرمانی احاطه شده است، چیزی جز همان «وسترن» نیست، تنها «هفت تیر کشی» جای خود را به «شمشیرکشی» داده است.

در فیلم بادی گارد (محافظ)، «کوروساوا» دو قهرمان را در یک خیابان و در یک حالت تحریک کننده در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. و بعد خود اعتراف می‌کند که وسترن‌های آمریکائی را دوست دارد:

«و بخصوص شیفتهٔ آثار جان فورد هستم»

و سپس از خود دفاع می کند تا ثابت کند که :**«من به هیچوجه تحت تأثیر این فیلم‌ها، لااقل به طور آگاهانه، نیستم».**

و ادامه می‌دهد: «وقتی فیلم -Chanbara- را در سال‌های پیش نمایش دادند خیلی بیش از نمایش اخیرش که صحنه‌های شمشیربازی به آن اضافه شده بود در مردم موثر افتاد».

حالت‌های ملودراماتیک که به فیلم افزوده شده بود، از تأثیر آن به میزان زیادی کاست.

در این فیلم کاملاً سنتی، ضربه‌های شمشیر، برق‌آسا وارد می‌آید و بعد شمشیر با سرعتی مشابه غلاف می‌شود. «کورساوا» این را دلیل غربی بودن فیلم خود نمی‌داند و می‌گوید:

«من سعی می‌کنم به سوی سنت بازگردم، حال شاید این یک تصادف باشد که همین چابک دستی را هفت‌تیرکش‌های فیلم‌های وسترن هم انجام می‌دهند.»

و باز ارائه می‌دهد:

«زمینه‌های تربیتی و پرورشی مرا تا حدود زیادی ادبیات روسیه، فرانسه و آلمان رنگین ساخته است».

در حقیقت جهان امروز نتیجهٔ تاثیر متقابل فرهنگ شرق و غرب است و بزرگ‌ترین تصویر شخصیت‌ها در غرب، **داستایوسکی** است.

در سال ۱۹۵۱، «کوروساوا» از ابله داستایوسکی فیلمی ساخت با برداشتی کاملاً ژاپنی:

«من بسیار کوشیدم تا هرچه راکه دارم در این فیلم بگذارم.»

اما به مجرد اینکه فیلم در ژاپن به نمایش درآمد، قسمت‌هائی از آن حذف شد و این باعث برخورد با «شوچیکو» استودیوئی که تهیهٔ فیلم را بر عهده داشت، شد و بعد منتقدین نیز فیلم را مورد حمله قرار دادند:

«البته این بهترین فیلمی نبود که من ساخته‌ام، ولی ضرب‌المثلی داریم که می‌گوید پدر و مادر از میان فرزندان آن یکی راکه افلیج است بیشتر دوست دارند»!

شش سال بعد، «کوروساوا» یک رمان روسی دیگر را انتخاب کرد تا در توکیو روی آن فیلمی بسازد، این رمان *The Lower De Pths* اثر ماکسیم گورکی بود. فیلم بسیار قوی، تیره و تاریک و از نظر معیارهای غربی، غیر سینمائی از کار درآمد و این نکته راکه کار «کوروساوا» چه از جهت سناریو و چه از جهت شیوهٔ فیلمبرداری، دارای جنبه‌های شدید تئاتری است بیش از پیش مسلم ساخت. آنچه در فیلم اتفاق می‌افتاد، می‌توانست کاملا، روی صحنه‌ای پیش آید. دوربین چون یک تماشاگر بر صحنه‌ها چشم دوخته بود.

تابه حال مدال «شیر نقره‌ای» سن‌مارک (در ونیز، برای فیلم هفت سامورائی)، دو جایزهٔ خرس نقره‌ای در فستیوال برلن برای **دژپنهان** و **زیستن**، به اضافهٔ موفقیت‌های قبلی **دروازهٔ شیطان** در فستیوال‌های مختلف، به «کوروساوا» اعطا شده است.

«کوروساوا» امتنان خود را در برابر منتقدان و مفسرانی که مهربانی‌های بسیار درباره‌اش به خرج داده‌اند ابراز می‌کند:

«من فکر می‌کنم منتقد خارجی، وقتی می‌خواهد دربارهٔ فیلمی نقد بنویسد خیلی بیش از منتقد ژاپنی فرصت فکر کردن دارد....

....فکر می‌کنم منتقد ژاپنی هر روز در پی چیزی است که بتواند آن روز را از آن تغذیه کند، وگرنه شغلش را از دست خواهد داد، من کوشش می‌کنم که کار این گونه منتقدین کوچک‌ترین تأثیری بر آنچه من انجام می‌دهم نگذارد.»

به نظر نمی‌رسد که هیچ منتقد یا تماشاگری بتواند بر ارادهٔ آهنین

«کوروساوا» تاثیر بگذارد و نظرات این «کمال طلب غیر قابل انعطاف» را ذره‌ای تغییر دهد. فیلم‌هایش، علیرغم جوایزی که ربوده است، و نظر روشنفکران ژاپنی که او را غربی می‌دانند، در ژاپن و برای مصرف داخلی ساخته می‌شود.

«من هرگز به طور خاص فیلمی را برای بینندهٔ خارجی نمی‌سازم...

اگر اثری نمی‌تواند برای بینندهٔ ژاپنی معنائی در بر داشته باشد، من به عنوان یک هنرمند ژاپنی، اهمیتی برای این قضیه قائل نیستم...

چطور آدمی می‌تواند برای یک فرهنگ بیگانه فیلمی تهیه کند، بدون اینکه احساسات هوشیارانه و عمیقی نسبت به مردم آن سرزمین، چیزهائی که دوست دارند و آنچه که دوست ندارند، آنچه که فکر می‌کنند و آنچه که عمل می‌کنند نداشته باشد؟ اگر کارگردانی دو یا سه سال درکشوری زندگی کند و زبان و رسوم مردم آن سرزمین را یاد بگیرد، در آن صورت ممکن است بتواند کاری در این زمینه انجام دهد». (نیازی نیست بگوئیم که «کوروساوا» آنقدرها هم کارگردانانی را که با چندماه در شرق ماندن می‌خواهند فیلم شرقی بسازند، تحسین نمی‌کند).

کوروساوا ترجیح می‌دهد در وطنش، توکیو، با زن و دو بچه‌اش، و درکنار استودیوهای «توهو» و دور از جنجال های خارج، باقی‌بماند.

به نظر می‌رسد «امپراطور کوروساوا» سخت مواظب است که در معرض طوفان تلویزیون و فیلم‌های مردم پسند، قرار نگیرد.

او می‌گوید: **«به تدریج برای فیلمساز خوب ژاپنی خیلی مشکل می‌شود که بتواند کار خوب عرضه کند».**

بسیاری از کارگردانان جوان، در تجارت غرق شده‌اند، اینها آن شور و شوقی راکه پیرترها برای تجربه داشتند، ندارند:

«می‌دانید من چگونه کار می‌کنم؟ حرف می‌زنم، حرف می‌زنم، حرف می‌زنم، آری این است تمامی آنچه من انجام می‌دهم. نویسندگان راگردهم جمع می‌کنم و برای‌شان از بازی حرف می‌زنم، متصدیان دوربین را می‌خواهم و برای‌شان از طرز تهیه فیلم حرف می‌زنم... من تمام عمرم را با حرف زدن می‌گذرانم.»

خلق سینمائی نو در فضائی ویرانساز

جوزف ال. اندرسن - دانالد ریچی
ترجمهٔ پری صفا

کار «آکیرا کوروساوا»، و در حدی کمتر، کار «کینوشیتا»، «یوشیمورا» و «ایمای» نمایانگر نوعی انفصال از شیوه‌های معمول در فیلم‌های ژاپنی است.

شاید، «بریدن از سنت»، برای «کوروساوا»ئی که دیگر مدت‌هاست که از ساختن انواع فیلم‌های معمولی و قابل پیش‌بینی، امتناع می‌ورزد، وصف‌الحال بهتری باشد.

«کوروساوا» با امتناع دائمی از پذیرفتن تم‌های متعارف سینمای ژاپن، همیشه منتقدان و گاه تماشاگران را مبهوت ساخته است. شاید بهتر باشد بگوئیم که او در آثارش طالب اصالتی است که آن را یافته و از همین راه موجب تحولی بزرگ شده است.

در میان کارگردانان، ژاپنی‌ها او را «کمترین ژاپنی» می‌نامند و این توصیف مناسبی است. زیراکه او تنها کارگردان ژاپنی است که می‌تواند در مفهوم واقعی کلمه «خلاق» باشد.

در او هیچ تمایلی به فیلم‌های متعارف و معیارهای مشخص سینمائی وجود ندارد. به‌همین دلیل که او بر راهی آنسوتر از مرزهای سینمای پذیرفته شده، برای ژاپنی‌ها، گام گذاشته است.

«کوروساوا» در این جهت خاص، موفق شده است تا حدود زیادی به گسترش بینش سینمائی بینندهاش کمک کند. و شاید درست به همین دلیل باشد که می‌بینیم او تنها کارگردانی است که در خارج از ژاپن، کشف و

پذیرفته، شده و مورد ارج و تحسین قرار گرفته است.

«کوروساوا» با وجود تمام تمایلی که به گسترش سینمای ژاپن دارد، وقتی او را «غربی» می‌خوانند، به‌شدت رنج می‌برد، خواه منتقد ژاپنی اورا چنین بنامد و خواه منتقد غربی اورا چنین بداند.

می‌گوید:

«من حتی یک بررسی درست خارجی روی فیلم‌هایم نخوانده‌ام، که در آن تعابیر مختلف دروغینی از فیلم‌های من نشده باشد.»

اگر فرض کنیم که «کوروساوا» برای بینندهٔ ژاپنی فیلم می‌سازد، باز می‌بینیم که او کاملاً با آنچه معمولاً برای رضای خاطر این بیننده، در اختیارش قرار داده می‌شود، مخالفت می‌کند. مثلاً «کوروساوا» هیچ میل ندارد که تأکید دائمی فیلمسازان ژاپنی را براین نکته که جامعهٔ ژاپن جامعه‌ای بیمار است ببیند، هرچند که خود نیز این حقیقت را انکار نمی‌کند.

«کوروساوا»، زندگی سالم شهرنشینانی راکه در فیلم‌های آمریکائی می‌بیند بیشتر دوست دارد و آن‌را تحسین می‌کند. به اعتقاد او یکی از نتایج ناشی از دیدگاه بدبینانهٔ سازندگان ژاپنی، ضعف وحشتناکی است که از جهت محتوی و پیام گریبانگیر آثار هنری این سرزمین شده است:

«همیشه گفته‌اند که راه راستین سینمای ژاپن«سادگی بی‌پیرایه» است اما من کاملاً در جهت مخالف چنین اعتقادی قرار دارم.»

و به‌راستی که «کوروساوا» هرگز، به هیچ بهانه‌ای دست به ساختن فیلمی ضعیف نزده است و مطمئناً این «سادگی بی‌پیرایه» چیزی است که هرگز نمی‌توان او را بدان متهم ساخت.

در برابر این سادگی بی‌پیرایهٔ فیلم‌های متوسط ژاپنی، چیزی در «کوروساوا» وجود دارد که دیگر کارگردانان ژاپنی فاقد آنند، چیزی که در غالب آثار این فیلمساز به‌چشم می‌خورد:

ـ همه چیز بسیار حساب شده و استادانه است.

توجه و علاقهٔ او به تکنیک، گاه ممکن است که اورا آدمی خشک و صرفاً تکنیکی متصور سازد، در حالی‌که در بیشتر مواقع این توجه نه به‌خاطر تکنیک صرف، بلکه برای ایجاد بیشترین تأثیرات به‌کار می‌رود.

این نکته از خیلی پیش در کار «کوروساوا» وجود داشته است و در حقیقت یکی از نکاتی است که در اولین نوشتهٔ خود در زمینهٔ سینما به‌آن اشاره کرده است، نوشته‌ای که کوروساوا دربارهٔ «عیوب اساسی» فیلم‌های ژاپنی نوشته است.

«کوروساوا» با نوشتن این مطلب وارد کار سینما شد ودر سال ۱۹۴۳ برای نخستین‌بار شانس کارگردانی فیلم «افسانهٔ جودو» به‌او داده شد.

فیلم که تهیه شد، نشان داد که سینماگر جوانی به میدان آمده است که می‌داند چگونه تکنیک سینما را در مسیری کاملاً مشخص به‌کار گیرد کسی که می‌توانست از فرهنگ سینما برای خلق یک تجربهٔ روانکاوانه استفاده کند.

بعد از آن، «کوروساوا» با هر فیلم موفقی که می‌ساخت، به‌تجربه‌ای جدید می‌پرداخت و سبک خود را عوض می‌کرد و هرچه بیشتر منتقدینی راکه از زمان نمایش فیلم «**برای جوانیم تأسفی ندارم**» (سه سال بعد از «افسانهٔ جودو») بازگشت به سبک «افسانهٔ جودو» را توصیه می‌کردند، منقلب می‌ساخت:

«برای اولین‌بار، می‌شد گفت که من چیزی برای گفتن دارم، چیزی ورای سناریوی فیلم. اما از همین زمان منتقدان از من رویگردان شدند.»

وقتی‌که «فرشتهٔ مست» ساخته شد، تنها تعداد کمی از منتقدان زیرک توانستند کار او را بفهمند. یکی از همین منتقدان می‌گفت:

«از درون یک فضای خود ویران‌ساز و تباهی‌آور، مهم‌ترین سبک جدید سینمائی ژاپن خلق شده‌است.»

با اینهمه بیشتر منتقدان به این اکتفا کردند که گفته‌های قبلی‌شان را تکرار کنند. تکرار کنند که او «غربی» است، که از نظر روانشناسی خام

است، که او و آثارش جهان وطنی نیستند.

هنگامی که روش او منتقدها را آشفته می‌سازد تهیه کنندگان فیلم‌های او نیز سخت خشمگین می‌شوند. اما او کمال‌طلبی است که جز به خواستهٔ خود به‌هیچ چیز اهمیت نمی‌دهد و صرفه‌جوئی در پول و ملاحظهٔ موسسهٔ سازندهٔ فیلم در برابر طرح‌هائی که در ذهن دارد، برایش هیچ معنائی پیدا نمی‌کند.

«کوروساوا» آدمی نیست که پیشنهادات دیگران را بپذیرد. همیشه به‌درستی می‌داند که چه می‌خواهد، چیزی که در میان کارگردانان ژاپنی به‌ندرت یافت می‌شود. کوروساوا هنگام کار به بازیگران و کارکنان بسیار نزدیک است و در هنگام نوشتن سناریو، مستقیماً با سناریونویس‌ها کار می‌کند. آنها همگی دور یک میز بزرگ می‌نشینند، می‌نویسند، حرف می‌زنند و با یکدیگر تبادل نظر می‌کنند.

«کوروساوا» چون استادش «یاماموتو» برای سناریو اهمیت بسیار قائل است. اغلب کلمات همیشگی‌اش را تکرار می‌کند که:

«برای درک سینما، شخص باید قادر باشد، سناریو بنویسد».

کوروساوا که خود برخی از بهترین سناریوهای ژاپنی را نوشته است، خوب می‌داند که در پی چیست و از سناریو چه می‌خواهد و به‌همین دلیل بیش از هرکس می‌تواند به سناریونویس‌هایش کمک کند.

وقتی سناریوی «دروازهٔ شیطان» برای اولین‌بار مورد بررسی قرار گرفت، بیش از حد کوتاه به نظر رسید، «کوروساوا» دو شخصیت تازه ابداع کرد و نیز یک مقدمه و چند بخش دیگر را به‌آن افزود که همه از ایده‌های کاملاً شخصی خود او ملهم می‌شد.

«کوروساوا»، تنو، امپراطور، هرچه که بنامیمش، دوست دارد که بیشتر وقتش را با بازیگران و گروه کارکنان بگذراند.

می‌گوید: **«وقتی‌که دارید فیلمی راکارگردانی می‌کنید، نزدیک بودن به آدم‌های فیلم اهمیتی فوق‌العاده دارد. در طول ساختن فیلم ما همه شب باهم غذا**

می‌خوریم، حرف می‌زنیم و تا زمانی که به‌رختخواب می‌رویم، باهم هستیم. در این ساعات دربارهٔ مسائل مختلف بحث می‌کنیم، و این بهترین زمان برای هدایت و راهنمائی کارکنان فیلم است.»

«کوروساوا» در هنگام فیلمبرداری، برخلاف کارگردانی مثل «توپودا» کمتر به «پیوستگی» می‌اندیشد، و برای رسیدن به این پیوستگی بیشتر به مونتاژ تکیه می‌کند.

یک روز عصر درست پیش از اینکه «دروازهٔ شیطان» جلوی دوربین برود، کوروساوا هوس کرد که یک فیلم قدیمی «مارتین جانسون» را ببیند، و وقتی فیلم را دید به‌طور خاص تحت تأثیر سکانس افتتاحیهٔ آن، که شکار شیری را نشان می‌داد، قرار گرفت.

خود او به‌خاطر می‌آورد و می‌گوید:

«گفتم: خوب«میفونه»، این «توجومارو»ست. شخصیت آدم فیلم را درست مثل این حیوان بساز.»

و مدتی بعد، همه را مجبور کرد که بروند و فیلمی را ببینند که درآن پلنگی سیاه ظاهر می‌شد و این پلنگ نیز مدلی شد برای ساختن شخصیت «ماشیکو کیو» در فیلم.

وقتی که خارجی‌ها در مورد این روش او« پرت و پلا» می‌گویند، کلی سبب سرگرمی او می‌شوند.

به‌ویژه این نکته که خیلی‌ها شواهد فراوانی از تأثیر «کابوکی» در به‌وجود آمدن شخصیت‌های «دژ پنهان» کشف کرده بودند، اورا بسیار مشغول داشت. در طول فیلم‌برداری، «کوروساوا» همه‌جا هست، همه‌چیز را سرپرستی می‌کند و اگر چیزی را دوست نداشته باشد، آنقدر باید کار تکرار شود تاهمه چیز مطابق میل او انجام گردد. هنگام کار روی فیلم«قلعهٔ تارعنکبوت» کوروساوا از تیرهای مصنوعی که به‌سوی «میفونه» ـ یکی از شخصیت‌های فیلم ـ پرتاب می‌شد، هیچ راضی نبود. بعد از فیلمبرداری از این صحنه به‌شکل‌های مختلف، عاقبت تصمیم

گرفت که یک تیرانداز واقعی تیری به‌سوی بازیگر پرتاب کند.

به‌این دلیل که وقتی در فیلم، میفونه هدف یک تیرانداز حقیقی قرار می‌گرفت مسلماً تأثر و واکنشی حقیقی بروز می‌داد.

کار به همین شکل انجام شد و گرچه صحنهٔ نهائی یعنی تیر خوردن «میفونه» همچنان به‌صورت یک «حقه» باقی ماند، ولی سایر قسمت‌ها کاملاً واقع‌گرایانه می‌نمود. کوروساوا به خواستهٔ خود رسیده بود.

«کوروساوا»، ده‌بار بیش از حد لزوم و معمول از هر صحنه فیلمبرداری می‌کند. و وقتی فیلمبرداری به پایان می‌رسد، حتی خانوادهٔ «کوروساوا» نیز از او اثری نمی‌بیند تاپس از مدتی همراه با نسخهٔ نهائی به‌میان آشنایان بازمی‌گردد.

«کوروساوا»، بیش از هر کارگردان دیگر به مونتاژ اهمیت می‌دهد واز زمان فیلم «زیستن» مونتاژ را خودش برعهده گرفته است. به‌اعتقاد او تنها با مونتاژ است که می‌توان «پیوستگی» واقعی را به‌دست آورد. از فیلم «هفت سامورائی» به‌بعد او از روش «چند دوربینی» استفاده می‌کند، از مشکلات مونتاژ بابه‌کار بردن چند دوربین مختلف مسلماً به‌نحو قابل ملاحظه‌ای کاسته می‌شود. علاوه براین، او معتقد است که این روش در خلق فضا نیز به‌او کمک بسیار می‌کند.

با تمام پیچیدگی‌های تکنیکی در کار «کوروساوا» تمام استادی‌های او جز یک هدف پیش روی ندارد:

«هدف، بیان یک قصه است، اما در چشمگیرترین و هیجان‌انگیزترین شکل ممکن»

«کوروساوا» آشکارا از قدرت روانشناسانه‌ای که در تصاویرش وجود دارد آگاه است. دقیق‌تر بگوئیم، او تنها در پی این‌است که تصویرش قادر باشند پیام اورا بازگو کنند، پیامی که از همان آغاز کار به‌خوبی از آن آگاه است. و غالباً در فیلم‌هایش تکرار می‌شوند:

«هر فیلمساز فقط یک حرف دارد» و دربارهٔ خود معتقد است که: بارها و

بارها حرفش را تکرار خواهد کرد:«وقتی به تصاویری که تاکنون به‌وجود آورده‌ام واقع‌بینانه نگاه می‌کنم می‌بینم که تم‌اصلی کارهای من این است: چرا انسان‌ها کوشش نمی‌کنند که خوشبخت‌تر باشند.»

از سوی دیگر در فیلم‌هائی چون «قلعهٔ تار عنکبوت» به‌شکلی دیگر همین تم را مطرح می‌کند که: **«چرا انسان‌ها باید چنین بدبخت باشند».**

به‌این ترتیب به انسان‌دوستی خاص «کوروساوا» پی‌می بریم. او بیش از هر چیز دیگر به سرنوشت انسان علاقمند است و به‌ویژه روی برابری احساسات انسانی تکیه می‌کند.

در تمام فیلم‌های این فیلمساز این اصل اساسی وجود دارد. در «هفت سامورائی»، «کوروساوا» نشان می‌دهد که اگر انسان‌ها اختلافات‌شان را فراموش کنند به چیزهای بسیاری می‌توانند دست پیدا کنند.

این فیلم نشان می‌دهد که کشتارهای انسان‌ها معمولاً به‌خاطر هیچ است.

«سگ ولگرد» تشابه میان چیزهای مختلف و متضاد رانشان می‌دهد. در این فیلم دو چیز مشابه «پلیس» و «دزد» هستند. در صحنهٔ نهائی این دوپوشیده از گل ولای آنقدر به‌یکدیگر شبیهند که نمی‌توان از هم تشخیص‌شان داد. هردو در مزرعه‌ای از گل‌های تابستانی می‌افتند و نفس می‌زنند و بیش از آن خسته‌اند که بتوانند به خود حرکتی دهند.

«دژ پنهان» نیز البته شرح کلاسیکی است دربارهٔ تشابه کامل همهٔ چیزها. این تم اساساً غیر ژاپنی است و به‌طور کامل مخالف فلسفهٔ رایج در فیلم‌های ژاپنی است. شاید به‌همین دلیل است که آثار این فیلمساز شکلی چنین تجربی و اندیشه‌ای اینچنین اصیل دارد.

سینمای چارلی چاپلین

بهزاد عشقی

آیا چاپلین، سینمای رویاآفرین آمریکایی است؟

سینمای رویاآفرین آمریکایی را به درستی می‌شناسیم؟ سینمای رویاآفرین واقعیت‌های موجود را انکار می‌کند. با انکار واقعیت موجود، واقعیت بالاتری جایگزین واقعیت‌های تلخ موجود نمی‌سازد، بلکه رؤیاها را در دکورهای واقعی، با حذف دورنمای زمینه‌های عینی اجتماعی، واقعیت موجود می‌شناساند. در نتیجه عقل را از قضاوت در خصوص واقعیت‌های عینی معاف می‌دارد. بنابراین نیروی پرخاش تماشاگر را در از میان برداشتن نابسامانی‌های موجود کاهش می‌دهد.

هالیوود، که مرکز سینمای رؤیاآفرین آمریکایی بود، به مدت نیم قرن تسلطی استثمارگرانه بر اذهان آدمی داشت. شیوهٔ سینمای هالیوود واقعی نشان دادن رخداده‌های غیر واقعی بود. هالیوود این هدف را به کمک فن ستاره‌سازی، داستان‌پردازی خیالپرورانه، پایان خوش، خیر را بر شر مسلط ساختن (برخلاف حرکت واقعی خیر و شر در جوامع سوداگر) متحقق می‌ساخت. هالیوود مرکز ستاره سازی بود. این ستاره‌ها با خصلت‌های فراواقعی خود، رؤیاهای تحقق نیافتهٔ توده‌های تماشاگر را، در چهارچوب رؤیاوارهٔ سینما، جبران می‌نمودند. به عبارتی ستاره‌ها با یکتا شدن با تیپ‌های دروغ‌پردازی که در فیلم‌های‌شان ارائه می‌دادند، و با امتیازاتی که این تیپ‌ها در قدرت، در ثروت، و در جنسیت داشتند، بی‌امتیازی توده‌های محروم تماشاگر را، در رابطهٔ کاذبی که بین تماشاگر و

ستاره‌ها، ضمن تماشای فیلم به وجود می‌آمد، پر می‌آوردند. نگاهی به لیست فیلم‌های پرفروش تاریخ سینمای هالیوود، درونمایه، ساختمان، و ستاره‌سازی پندارگرای اکثر این فیلم‌ها را به اثبات می‌رساند. سینما از ابتدای پیدایش، به عنوان رسانه‌ای گروهی در ارتباط مستقیم با توده‌های کثیر تماشاگر بوده است. اما دقیقاً به خاطر همین خصلت، در جوامع سوداگر مورد سوءاستفاده قرار گرفته است. یعنی به عنوان رسانه‌ای در دست طبقهٔ فرادست، ولی در ارتباط با طبقهٔ فرودست، فرهنگ طبقهٔ حاکم را برای استثمار طبقهٔ محکوم، به طبقات پایین تحمیل می‌کرده. در نتیجه تفکر واقع‌گرا، که از ضروریات علمی طبقهٔ پایین ناشی می‌شود، به وسیلهٔ محتوای واقع‌گریز رسانه‌های توده‌گیر، خصوصاً سینما، که گویاترین رسانه‌هاست، تضعیف می‌شده است. به سؤال اول خود باز می‌گردم. آیا چاپلین سینمای رویاآفرین است؟ اگر پاسخ این سوال مثبت باشد، سینمای انسان دوست، که صفت سینمای چاپلین است، اعتبارش را از دست می‌دهد. سینمای انسان دوست نباید، و نمی‌تواند، بیننده‌اش را در ارزش‌های کاذب رویایی مستغرق سازد. گرچه در نگاهی ظاهر بینانه، چاپلین، خصوصاً در فیلم‌های ابتدایی خود، رویاآفرین به نظر می‌رسد، اما در واقع، به دلایلی که خواهد آمد، درحد واسط رویاآفرینی و واقعیت‌گرایی قرار دارد. سینمای چاپلین رابطه‌ای مستقیم با تماشاگر عادی سینما داشته است. در عین حال این سینما واقعیت‌های طبقهٔ سوم را ترسیم می‌کرده است [فیلم‌های توده‌گیر، اکثراً ضد واقع‌گرا بوده‌اند] در عین حال این سینما از نظر انگاره‌های زیبایی شناسی سینمای کمیک، و بخصوص در گسترش زبان سینمای کمدی، مقامی فاخر داشته است [فیلم‌های توده‌گیر، اکثراً فاقد قابلیت‌های زیبایی‌شناسی بوده‌اند] به این اعتبار چاپلین در تاریخ سینما یک استثناست. هیچ سینمایی از نظر جمع‌بندی این ارزش‌ها با سینمای چاپلین هم‌پشتی نمی‌کند. چاپلین در کنار سینمای رویاآفرین، و در عین حال در روبروی این سینماست. هدف

بحث حاضر، یافتن دلایل عینی و اجتماعی پدیدآمدن این استثناست. در این بحث می‌خواهیم بدانیم که تاریخ خصوصی و اجتماعی چاپلین چگونه در شکوفایی شخصیت سینمایی و فرهنگی او مؤثر بوده‌اند. در ضمن می‌خواهیم وضعیت چاپلین را دربرخورد با جهان بینی‌ها بدانیم. و در ضمن می‌خواهیم درونمایهٔ فکری آثار مهمش را، با توجه به زمینه‌های عینی زندگیش، و با توجه به رابطه‌اش با جهان‌بینی‌ها، روشن کنیم. نگارندهٔ این بحث به علت دانش ناچیز خود نمی‌تواند مدعی شود که در جامعه‌شناسی سینمای چاپلین به تمام ابهامات پاسخ خواهد گفت. اما می‌تواند سرنخی برای تحلیل‌های غیر مطلق‌اندیشانه و غیر قهرمان پردازانه بدست دهد.

زندگینامه چارلی چاپلین

چارلی در ۱۶ آوریل ۱۸۸۹ در لندن به دنیا آمد. پدر و مادرش بازیگران نمایش‌های موزیکال بوده‌اند. حضور چارلی در خانواده‌ای وابسته به هنر، از کودکی او را با هنرهای نمایشی آشنا ساخت. رقص و آواز، و ادا درآوردن با صورت را، از پدر و مادرش فراگرفت. در پنج‌سالگی برای اولین بار روی صحنه ظاهر شد. چارلی کودکی و جوانیش را در نهایت فقر و فاقه سپری کرد. در پنج سالگی پدر و مادرش از هم جدا شدند. به واسطهٔ این جدایی، نیز به علت مرگ پدر، و بیماری مادر ــ در نتیجهٔ از هم گسیختگی کانون گرم خانواده، چارلی تبدیل به آوارهٔ سرگردانی در کوچه‌ها و خیابان‌های لندن گردید. مدتی را در یتیم‌خانه‌ای در لندن به سر آورد. و نیز مدتی دست به شغل‌های موسمی زد. از فروش کفش‌های کاغذی تا کار در مغازهٔ سلمانی [وضعیت معادل وضعیت ولگرد در فیلم‌های چاپلین] این وضعیت مادی، از همان کودکی چارلی را با چهرهٔ فقر، و با نوع معیشت طبقهٔ فرودست آشنا می‌گرداند. دانشی که به این وسیله از محیط می‌آموزد، از درونمایه‌های اصلی فیلم‌های آیندهٔ اوست.

نرمش و انعطاف بدنی، بازی به شیوهٔ پانتومیم، میمیک چهره که وسیلهٔ تجسّم شخصیت ولگرد است، از سابقهٔ تئاتری چاپلین متأثر شده است. چاپلین در سال ۱۹۰۶ به کمک برادرش سیدنی به شرکت کارنوکامدی پیوست. و سپس باهمین گروه به آمریکا مهاجرت نمود. کارنوکامدی دارای برنامه‌های متعدد رقص و آواز و پانتومیم و حرکات دور از عقل بود. در همین سال‌ها، آشنایی با کمدین‌های خوبی چون استانلی لورل، و نیز بازی مداوم در گروه کارنو، موقعیت چاپلین را در هنر کمدی مستحکم نمود.

در سال ۱۹۱۳، مک‌سنت، که از بنیان گذاران سینمای کمیک آمریکایی است، قراردادی با چاپلین امضا می‌کند. چاپلین، مقدار از دانش سینمایی خود را از مکتب سینمای مک‌سنت اخذ می‌کند. با توجه به این مسئله، که چاپلین از درخشان‌ترین و مستعدترین شاگردان مک‌سنت است. نخستین فیلم چاپلین امرار معاش نام دارد، که در سال ۱۹۱۴ ساخته شده است. در این فیلم هنوز از پرسوناژ معروف ولگرد خبری نبود. در همین سال، در سی وپنج فیلم برای کمپانی کی‌ستون [متعلق به مک‌سنت] بازی کرد، که در همهٔ این فیلم‌ها صحنه‌های متعدد تعقیب و گریز و پرتاب کیک [از فرمول‌های سینمای کمدی آن روزگار] وجود داشت.

بدیهی است که با نگارش این مقدمات، نمی‌خواهم وقایع زندگی چاپلین را روشن کنم. زندگی چاپلین، درحد ذکر وقایع، در منابع فارسی، به سهولت برای دوستداران سینما قابل استخراج است. من از ذکر این مقدمات، می‌خواهم سیر تدریجی پیدایش سینمای چاپلین را پیدا کنم. این مقدمات کاملاً عینی و مادی هستند، و از شرایط تاریخی زندگی چاپلین منتج شده‌اند. شرایط فقیرانهٔ کودکی چاپلین به علاوهٔ شرایط فقیرانهٔ جامعهٔ آمریکا، که چاپلین در مقام یک مهاجر انگلیسی به لایه‌های پایین این جامعه تعلق داشت، جهان‌بینی شخصی او را به وجود می‌آورد. یعنی نگاه او را نسبت به جهان تعیین می‌کند. که این نگاه، البته از یک

جهان‌بینی فلسفی تئوریک ناشی نشده است. یعنی چاپلین چونان روشنفکری خودآگاه، با انگاره‌های نظری باورداشت ویژه‌ای در خصوص جهان به داوری نشسته است. چراکه او بیش از هر چیز، با زندگی و با واقعیت، یکتا بوده است. چاپلین ولگرد ساده‌ای است که دارد مشکلات خود را با زبان سینما به نمایش می‌گذارد. در واقع حدیث نفس می‌گوید. اما از آنجا که در ذهنش جز مشکلات سخت معیشتی [به واسطهٔ وضعیت مادی خودش]، مسئلهٔ دیگری نقش نگرفته، چاپلین فقط می‌تواند از مشکلات مادی و واقعی سخن بگوید. اما مشکلی که چاپلین از آن سخن می‌گوید، مشکلی شخصی نیست. وضعیت مادی چارلی ولگرد، مشکلی است که میلیون‌ها انسان وابسته به طبقهٔ فرودست از آن رنج می‌برند. بنابراین، چاپلین، بی‌آنکه خواسته باشد، با حدیث نفس‌گویی، تبدیل به شخصیتی نمونه می‌شود. از طرفی تبحرش را در بازیگری از سابقهٔ تئاتری پدر و مادرش یاد می‌گیرد. این سابقه به علاوهٔ حضورش در تئاتر کارنوکامدی به علاوهٔ آشنائیش با مک‌سنت، و کارش در کمپانی کی‌ستون، که او را با استیل کمدی اکسیون آشنا می‌سازد ـ فرم بازیگری چاپلین را کامل می‌کند. حالات وشگردهای بازیگری چاپلین [خصوصاً در تیپ ولگرد] ـ از تیپی که چاپلین نمایشگر آن است، غیر قابل جدایی است. یعنی به هیچ روی اطوار سینمایی چاپلین را، که کاریکاتوری از شخصیت واقعی ولگرد است، از واقع و ماهیت این تیپ نمی‌توان متمایز دانست. یگانگی این بیرون، که بازی چاپلین باشد، و آن درون، که وضعیت اجتماعی ولگرد است [که تنها در تجریدی منطقی قابل تقسیم است] بر اثر همجواری اهل تئاتر خانوادهٔ چاپلین و فقر و فاقهٔ زندگی او، حاصل شده است. معروف است که چاپلین، نوع راه رفتن اردک‌وار خود را، از نوع راه رفتن دوره گرد پیری که هنگام سرگردانی در لندن دیده بود، اقتباس کرده است. بنابراین فرم بازی چاپلین فرمی تجریدی نیست. به دیگر سخن فرم بازی چاپلین در خدمت نمایش تیپ ولگرد نیست، بلکه

وضعیت واقعی ولگرد، این فرم کاریکاتوروار را پی‌ریزی کرده است. بنابراین می‌شود گفت که به دلیل شکل تجربی فیلم‌های چاپلین، آثار این سینماگر از تئوریک شکل نیافته است. گذشته از این، چاپلین به قصد سودجویی فیلم می‌ساخته است. او مثل هزاران تودهٔ محروم، که آرزویی جز گسستن از طبقهٔ خود، و پیوستن به طبقهٔ مرفه در سر ندارند ـ به این نیت فیلم می‌ساخت، که خود را از فقر و فاقه نجات بخشد. در نتیجه چون سرگذشت مرد ولگرد، به ذائقهٔ تودهٔ محروم، که تماشاگر سینمای او بود، خوشایند بود، به تکامل تیپ ولگرد در فیلم‌های بعدی پرداخت. سیر صعودی دستمزد چاپلین، باسیر صعودی محبوبیتش در نزد تماشاگر، رابطه‌ای مستقیم داشت. در۱۹۱۳ با دریافت ۵۰ دلار در هفته به شرکت کی‌ستون پیوست. یک سال بعد با شرکت اسانی قرارداد به مبلغ ۱۲۵۰ دلار در هفته امضا کرد. در سال ۱۹۱۵ با دریافت ۱۰۰۰۰ دلار در هفته به شرکت میوچوال پیوست. در سال ۱۹۱۷ از شرکت فرست‌نشنال یک میلیون دلار دریافت کرد، تا در مقابل آن ۸ فیلم در مدت ۱۸ ماه تهیه کند. گفتنی است که در ۱۹۵۲ که حکم تبعید چاپلین از آمریکا، به دلیل اتهامات سیاسی صادر شد، مجموعهٔ حساب بانکی او به چهارده میلیون دلار رسیده بود.

پس اگر بگوییم که چاپلین روشنفکری مردم‌گرا و ایثارگر بوده، که در حمایت از توده‌های محروم فیلم می‌ساخته، قضاوتی ساده‌لوحانه داشته‌ایم. چاپلین به قصد تجارت فیلم می‌ساخته، اما به دلیل شخصیتش، و به دلیل وضعیت سینما در آن عصر [که هنوز خودآگاهانه به عنوان حربه‌ای در دست طبقهٔ حاکم برای تحمیق محکوم استفاده نمی‌شده] و به دلیل تماس چاپلین با واقعیت، سینمای چاپلین، سینمای تجارتی استثمارگر نیست. گفتم که چاپلین در کنار سینمای رویاآفرین آمریکایی، و در عین حال در روبروی این سینماست. مسائلی که در ذهن چاپلین ته‌نشین شده، سخت واقعی است. چاپلین جز در نمایش تیپ ولگرد، آن هم با وفاداری به ایستگاه واقعی ولگرد، تجربی ندارد. بنابراین تجارت در

سینمای او، با نفی واقعیت همراهی ندارد. البته مقداری از خشونت واقعیت، به مدد عنصر فانتزی، و با آرمان‌گرایی خاص چاپلین، تلطیف می‌شود. در نتیجه واقعیت را برای توده‌های محروم تحمل‌پذیر می‌سازد.

برای خصلت تجربی و غیر روشنفکرانه‌ای سینمای چاپلین دلیل دیگری هم در دست داریم. چاپلین در آفرینش فیلم‌هایش پسند طبقهٔ متوسط را مورد توجه قرار نمی‌داده است. تا سال ۱۹۲۰ هنوز مورد پرستش اعیان و اشراف قرار نگرفته بود. چراکه تا قبل از این سال هنوز سینما مورد توجه طبقهٔ متوسط و مرفه قرار نگرفته بود. و از آنجا که معمولا جهان بینی‌ها، و خصوصاً جهان‌بینی مادی‌گرا، از طریق نظریه‌پردازان طبقهٔ متوسط تدوین می‌شود، خواست این طبقه نتوانست اساس تئوریک خاصی برای فیلم‌های چاپلین به وجود بیاورد. و بعد هم که مورد پسند طبقات مرفه و قشر روشنفکر قرار گرفت، چنان در تیپ فیلم‌هایش جا افتاده بود که این طبقه نتوانست روال عامیانهٔ فیلم‌هایش را دگرگون سازد. می‌خواهم نتیجه بگیرم که چاپلین رخداده‌های زندگی ولگرد را از موضع سیاسی و فلسفی خاصی نگاه نمی‌کرده است. اگر این تز را حقیقت فرض کنیم، رابطهٔ چاپلین با باورداشت‌ها و اتهاماتی که مبنی بر فعالیت‌های کمونیستی به او نسبت داده می‌شده، چگونه توجیه خواهد شد. درسال ۱۹۱۹ وی را متهم به حمایت از یک مجلهٔ بولشویکی کرده بودند. در سال ۱۹۴۲ که چاپلین برطرح تشکیل جبههٔ دومی علیهٔ نازی‌ها صحه گذاشت، شایعهٔ ارتباطش با کمونیسم شدت بیشتری گرفت. این مسائل به علاوهٔ فیلم عصر جدید، که به بحران اقتصادی ۱۹۲۹ اشارت دارد، و فیلم دیکتاتور بزرگ، که سینمای ضدفاشیستی است، این اتهامات را سخت تقویت می‌کنند. مجوعهٔ این مسائل، حکم تبعید چاپلین را به جرم گرایش‌های کمونیستی، در سال ۱۹۵۲ باعث می‌شود. آیا چاپلین در حقیقت مردم‌گراست؟ شکی نیست که هست. چراکه مردم گرایی از شخصیت طبقهٔ فرودست در طول تاریخ ناشی شده است. و از طرفی

رخدادههای آثار چاپلین راوی نوع معیشت طبقهٔ فرودست است. اما آیا این رخدادهها با نگاه کسی که به اصول نظری مردمگرایی مجهز باشد مورد نقد قرار میگیرد؟ جواب البته منفی است. در عصر جدید و دیکتاتور بزرگ چاپلین خودآگاه و یا ناخودآگاه به تفکر مردمگرایی مجهز است. اما فرض این قضیه که چاپلین در روند تکاملی فیلمهایش از اصول نظری مردمگرایی مایه میگیرد، به دلیل بنیان تجربی فیلمهایش باطل است اما با اصول فکری این جهاننگری، آثار چاپلین قابل تفسیر است.

چاپلین و پرسوناژ ولگرد

معروفترین پرسوناژی که سینمای چاپلین نمایش میدهد، پرسوناژ ولگرد است. در طی آثار او، چارلی و پرسوناژ ولگرد چنان به یگانگی رسیدهاند، که تجزیهٔ این دو غیر ممکن است. این پرسوناژ تمام جنبههایش را تنها در یک اثر به دست نمیدهد. هریک از فیلمهای چاپلین، گوشههایی از این شخصیت را عیان میسازد. این آثار که زنجیروار بهم مربوطند، در پایان، دیدگاه چارلی را از ولگرد کامل میکنند. ظاهر ولگرد در تمام این آثار دگرگونی پیدا نمیکند. چارلی کلاهی به سر، عصایی در دست، کت تنگ و شلوار گشادی در تن، و راه رفتنی اردکوار دارد. اما وضعیت اجتماعی ولگرد، تضادهایی که برایش به وجود میآید، هربار چهرهٔ تازهای از خود بروز میدهد. از وضع معاش ولگرد، با توسل به فیلمهای چاپلین، مثال میآورم:

۱ ـ **زندگی سگی** [۱۹۱۸] ـ چارلی ولگردی بیکاره است. مسکن و خانواده ندارد. شب را با سگی ولگرد در خیابان به سر میآورد. چارلی دلهدزد است. بنابراین درگیری عمدهاش در این فیلم با پلیس است. پلیس حامی قانون است. چارلی با قانون بیگانه است. زیرا قانون مسلط جامعهاش، حضور او را در قالب ولگرد به رسمیت نمیشناسد. چارلی دربرخورد با نمایندهٔ قانون شکست نمیخورد، چارلی نمایندهٔ قانون را به

بازی می‌گیرد. چارلی نمایندهٔ قدرت ولگرد در مرحلهٔ امکان است.

۲ ـ **زائر** [۱۹۳۲] چارلی محکومی است فراری، بالباس کشیش از زندان گریخته است. مردم شهر او را با کشیشی واقعی اشتباه می‌گیرند. وضعیت چاپلین، در تفاهم با نقش اجتماعی جدید، از تضادهای کمیک فیلم است.

۳ ـ **طبقهٔ بیکاره** [۱۹۲۱] ـ ولگرد، در یک جشن بالماسکه، با آدم ثروتمندی که شبیه اوست، عوضی گرفته می‌شود. چارلی به وسیلهٔ همسر این شخص، که او را با شوهرش اشتباه می‌گیرد، از مزایای مهمانی برخوردار می‌شوند. خانم متشخص در انتهای جشن به اشتباه خود پی می‌برد. به چارلی دستور می‌دهد که مجلس را ترک گوید. چارلی از مجلس خارج می‌شود. خانم متشخص سرانجام از این عمل نادم می‌شود. پدرش را به قصد عذرخواهی پیش چارلی می‌فرستد. اما جواب چارلی، تسلیم به احساس ترحم بانوی متشخص نیست. چارلی عذرخواهی پدر بانوی متشخص را، بالگدی که به پشتش می‌کوبد پاسخ می‌دهد. این پاسخ در عین حال جواب چارلی به طبقهٔ توانمند است.

۴ ـ **پسربچه** [۱۹۲۱] ـ چارلی در این فیلم، برخلاف آثار دیگرش که کار مشخصی نداشته شیشه بر است. زنی بچهٔ نامشروعش را به سر راه می‌گذارد. چارلی بچه را بزرگ کرده، و بعد به وسیلهٔ این بچه به حرفه‌اش رونق می‌دهد، پسربچه شیشهٔ خانه‌ها را می‌شکند، و بعد چارلی، شیشهٔ شکسته را تعویض می‌کند!

۵ ـ **جویندگان طلا** [۱۹۲۵] ـ چارلی جویندهٔ طلاست. او مثل خیلی از تهیدستان آمریکایی که در جستجوی طلا، وارد سرزمین‌های غریب می‌شوند، سفری پرخطر در پیش می‌گیرد. چارلی در این فیلم با طبیعت در معارضه است او از طبیعت شکست نمی‌خورد، در این فیلم چارلی عاشق یک دختر رقاصه است. این دختر مرد دیگری را دوست می‌دارد. در پایان فیلم، چارلی تصادفاً ثروتمند شده و به دختر دلخواهش می‌رسد. در این فیلم آرمان برواقعیت غلبه دارد. تمام رخدادهای فیلم به نفع ولگرد پایان

می‌گیرد. جویندگان طلا، علیرغم آنکه از خوش پرداخت‌ترین فیلم‌های چاپلین در فرم کمدی است، به واسطهٔ محتوای واقع‌گریز خود، از فیلم‌های ارزشمندش محسوب نمی‌شود.

۶ــ **سیرک** [۱۹۲۷] ــ چارلی کماکان بیکاره است. اتفاقی گذارش به یک سیرک می‌افتد. کشمکش چارلی با مدیر سیرک، که بدطینت و مستبد است. تم مرکزی فیلم است.

۷ــ **روشنایی‌های شهر** [۱۹۲۸] ــ چارلی ثروتمندی را از خودکشی نجات می‌دهد. مرد ثروتمند دارای دوگانگی شخصیت است. او موقع مستی یار چارلی، و در موقع هشیاری دشمن اوست.

۸ــ **عصر جدید** [۱۹۳۵] ــ این فیلم آخرین اثر چاپلین در بررسی پرسوناژ ولگرد است. چارلی در نیمهٔ اول این فیلم، ولگرد به گونهٔ آثار پیشین نیست. او کارگر یک کارخانهٔ صنعتی است. کار او محکم کردن یک تسمهٔ متحرک است. چارلی به شکل ماشین کارش را انجام می‌دهد. بنابراین با نقش خود بیگانه است. و چون نقش خود را نمی‌فهمد، کارش را با شعور و خلاقیت انجام نمی‌دهد. چارلی به شکل مکانیکی هر چه را که شباهتی به پیچ و مهره‌های آن تسمهٔ متحرک داشته باشد، سفت می‌کند. این وضعیت کار چارلی را به جنون می‌کشاند. این فیلم پیش از آنکه ماشینیزم را در شکل مطلق نفی کند، به گونهٔ خاصی از کاربرد ماشین اشارت دارد. در جوامع صنعتی سوداگر به دلیل رقابت آزاد تجارت، پیشرفت ماشین از یک طرف به منظور از میان برداشتن رقبا، و از سوی دیگر به منظور استثمار کارگران، و گرفتن ارزش اضافی از آنها، انجام می‌شود. عصر جدید تبیین موقعیت کارگر در جوامع سرمایه‌دار صنعتی است. کار وسیلهٔ تحقق شخصیت آدمی است. در جوامع صنعتی سوداگر بین کار و کارگر بیگانگی وجود دارد. کارگر محصول کارش را نمی‌شناسد. در نتیجه گذشته از استثمار مادی، کارش به نوعی عدم تعادل روانی منجر می‌شود.

از وضعیت معاشی ولگرد در این فیلم‌ها، نقش واقعی ولگرد در جوامع طبقاتی روشن می‌شود. ولگرد در تولید، کار مشخصی ندارد. دزد است. بیکاره است. و یا شغل‌های موسمی دارد. در عصر جدید، ولگرد پا به کارخانه می‌گذارد. اما ولگرد به تیپ قبلی زندگی خود خو گرفته است. او در نظام صنعتی، در قالب کارگر صنعتی، بیگانه است. چارلی بار دیگر به موقعیت پیشین خود باز می‌گردد. چارلی از آنجا که ولگرد است، و از آنجا که در تولید نقش ندارد، از نظر فرهنگی هم در حاشیه قرار دارد. چرا که فرهنگ حاکم، از آنجا که متعلق به گروه‌های مسلط اجتماع است او را در حاشیه قرار داده است. این کاراکتر واقعی ولگرد است. اما سینمای چاپلین ولگرد در انتها در مرحلهٔ موجود تماشا نمی‌کند. فانتزی سینمای کمیک، که جوهر ذاتی این فرم هنری است، او را در تحقق این خواسته یاری می‌کند.

اتحاد آرمان و واقعیت در سینمای چاپلین

بررسی چاپلین در کاراکتر ولگرد، ما را در این عقیده راسخ می‌سازد، که آثار این سینماگر در حد واسط رویاآفرینی و واقعیت‌گرایی قرار دارد. چارلی در ابتدا شخصیت ولگرد را چنان که در واقع هست نشان می‌دهد. اما در پایان واقعیت را چنان که در اکنونش هست در عرصهٔ فیلمش به پایان نمی‌رساند، بلکه قدرت ولگرد را که ممکن است در زمان حال واقعی او حضور نداشته باشد، اما بالقوه حضور دارد، مجسم می‌سازد. همنوایی آرمان و واقعیت در آثار چاپلین، در یک منظر بسیار متحول، و در منظری دیگر بسیار غیر متحول است. به اعتقاد گئورگ کولاچ «هنر واقعیت گرا، که هدف آن تصویر راستین واقعیت است، باید توانایی‌های بالقوه و بالفعل موجودات بشری رامجسم سازد». در همین مفهوم برشت معتقد است که هنر نباید جهان را توضیح دهد، بلکه باید دگرگونش سازد. [نیز به اشاره یاد می‌کنم که جدا از وفاداری به این نظریه، سینمای چاپلین، بااستیل

نمایش اپیک ـ مشابهت کامل دارد]. در چنین منظری همنوایی آرمان و واقعیت، دخالت در ساخت واقعیت به نیت هدایت واقعیت به درونمایی حقیقی، نتیجه‌ای متحول دربردارد. از سینمای چاپلین مثال می‌آورم.

سیرک ـ دختری که ولگرد او را دوست می‌داشته، با مرد دیگری رفته است. سیرک که مکان آشنایی ولگرد با آن دختر بوده، برچیده شده است. در آخرین بخش فیلم، در بقایای آثار سیرک، ولگرد را تنها می‌یابیم. او در وسط دایره‌ای، که از بقایای سیرک برجای مانده، تنها نشسته است. یکی از آفیش‌های سیرک را پیدا کرده پاره‌اش می‌کند. از پیوند چهرهٔ چارلی با دایره‌ای که در آن جای گرفته، این مفهوم استخراج می‌شود که چارلی به بن‌بست رسیده است. اما چارلی به چنین پایانی رضایت نمی‌دهد. چارلی پا از دایره بیرون گذاشته، در طول جاده‌ای پیش می‌رود. او می‌خواهد ادامه دهد.

دیکتاتور بزرگ [۱۹۴۰] ـ آرایشگر یهودی، به علت شباهت، با دیکتاتور عوضی گرفته می‌شود. آرایشگر را برای سخنرانی می‌برند. آرایشگر ضمن سخنرانی از جنگ بیزاری نشان می دهد. این سخنرانی از تمام فرستنده‌های دنیا پخش می‌شود. سخنران خطاب به دوست دخترش هانا می‌گوید که به آینده‌ای بهتر فکر کند. هانا به آسمان نگاه میکند...

عصر جدید ـ چارلی و دوست دخترش از پلیس می‌گریزند. تمام درها به روی‌شان بسته شده است. در چنین شرایطی، در حالی که در طول جاده‌ای پیش می‌روند، از آینده‌ای بهتر حرف می‌زنند. طبقهٔ بیکاره و زندگی سگی، که امکانات بالقوهٔ ولگرد را در مقابل طبقهٔ توانمند و در مقابل پلیس نشان می‌دهد ـ در مفهوم مثبت همنوایی آرمان و واقعیت به وجود آمده است. **جویندگان طلا** نوعی منفی همنوایی است. در این فیلم واقعیت به نفع آرمان نفی می‌شود. چارلی بر طبیعت مسلط می‌شود. چارلی به طلا می‌رسد. چارلی با دختر دلخواهش عروسی می‌کند. چارلی در این فیلم، نمونهٔ جستجوگران طلاست. شخصیتی منفرد نیست.

چاپلین واقعیت بیرونش را، که تباهی خیل بسیار جستجوگران طلاست، نادیده می‌گیرد. چارلی در چنین منظری متحول نیست، ساکن است.

اتحاد طنز و تئاتر در سینمای چاپلین

سینمای چاپلین ترکیب شایسته‌ای از تراژدی و کمدی است. تراژدی به تنهایی نیست. زیرا که روایتگر سرگذشت خدایان و پادشاهان نیست، بلکه رخداده‌های زندگی مردم عادی را به تصویر می‌کشد. زیرا که با ناکامی و مرگ پایان نمی‌پذیرد. کمدی به تنهایی نیست، زیرا که هدفش تنها خنداندن تماشاگر به وسیلهٔ بذله‌های تصویری نیست. فکاهه هدف سینمای چاپلین نیست، نتیجهٔ بیانی آن است. در عمق تظاهر حضور سینمای چاپلین، که فکاهه حکمفرماست، مضامین شدیداً تأثرانگیز قابل استخراج است. از **روشنایی‌های شهر** مثال می‌آورم:

در آخرین سکانس فیلم، چارلی دختر گل فروش راپیدا می‌کند. این دختر که به خرج چارلی عمل شده، حالا بینا شده است. چارلی با شیفتگی به دختر چشم می‌دوزد. دختر چارلی را به جا نمی‌آورد. باترحم به چارلی نگاه می‌کند. یک شاخه گل و یک سکه به چارلی می‌دهد، حالت شیفتگی چارلی با تأثر توأم می‌شود. نمی‌خواهد بگیرد. دختر سکه را توی دست چارلی می‌گذارد. از تماس دستش با دست چارلی، ولگرد فداکار را بجا می‌آورد. حالت ترحم با حالت تأثر و ناباوری بر چهرهٔ دختر ادغام می‌شود. از تبادل دو نگاه، و از تبادل دو گفت و شنود کوتاه:

چارلی: می‌تونی ببینی؟

دختر: بله می‌تونم.

واقعیت عریان می‌شود. این صحنه در حد واسط پایان خوش و پایان اندوهگین، وصال و فراغ، پایان می‌گیرد، مثالی دیگر:

در **جویندگان طلا**: چارلی در کلبه‌اش منتظر آمدن دختر رقاصه است. میز شام را آماده کرده، پشت میز منتظر نشسته است. دختر چارلی را جدی

نمی‌گیرد. تماشاگر می‌داند که دختر نمی‌آید. چارلی با خوش باوری در خیالش آمدن دختر را مجسم می‌کند. تماشاچی به این خوش باوری می‌خندد. چارلی به دنیای واقعی باز می‌گردد. دختر نیامده است. تماشاگر به شکست چارلی می‌خندد. کلاً در سینمای چاپلین، تماشاگر به رخدادهایی می‌خندد که سخت تأثرآور است.

اتحاد طنز و وحشت در سینمای چاپلین

خنده در سینمای چاپلین، با عنصر دیگر سینمای طنز، وحشت که طنز را به مرحلهٔ حقیقی خود هدایت می‌کند، ترکیب می‌شود. مثال می‌آورم:

جویندگان طلا ـ در یک شب طوفانی، کلبهٔ چارلی به دهنهٔ پرتگاهی سقوط می‌کند. چارلی و دوستش که در داخل کلبه‌اند، می‌کوشند که خود ار از کلبه به بیرون بیندازند. با کوچک‌ترین حرکت‌شان کلبه به سقوط نزدیک‌تر می‌شود. شکل اجرای صحنه، با بذله‌های فراوان تصویرش شدیداً خنده‌آور است. اما این خنده، هر آن ممکن است به مرگ چارلی منجر شود. تماشاگر دارد به مرگ احتمالی چارلی می‌خندد!

سیرک ـ چارلی به قفس شیر می‌افتد. شیر در خواب است. چارلی می‌کوشد در قفس را باز کند. نمی‌تواند. علائم بیداری در شیر ظاهر می‌شود. چارلی به وحشت می‌افتد. می‌خواهد در را باز کند نمی‌تواند...

به عنوان نمونه، صحنهٔ اسکی در فصل فروشگاه فیلم عصر جدید، که چارلی با چشمان بسته بازی می‌کند، که هر آن ممکن است به پایین پرت شود، در مفهموم همنوایی وحشت و طنز به وجود آمده است. باتوسل به استیل سینمای کمیک، چارلی دنیایی را مجسم می‌سازد، که شدیداً تأثرانگیز و وحشت‌انگیز است.

اتحاد خنده و تأثر و وحشت ما را به این نظریه هدایت می‌کند، که فکاهه در سینمای چاپلین، به واسطهٔ درونمایهٔ آثارش، در خدمت بیان رخدادهای واقعی قرار می‌گیرد. دنیس گیفورد می‌گوید چاپلین می‌کوشد

هر کاری که می‌کند کاریکاتور و فکاهه‌سازی چیزی در زندگی واقعی باشد. چاپلین می‌گوید کمدی باید واقعی و سازگار با حقیقت زندگی باشد. این قول‌ها را با گفته‌ای از رنه کلر، فیلمساز فرانسوی قیاس کنید:

«چاپلین را در یک اتاق خالی زندانی کنید، شرط می‌بندم که در زندانش حتماً چیزی که باعث انفجار خنده شود، کشف می‌کند».

این قول البته صحیح نیست. به دلایلی که گذشت، چاپلین مضامین آثارش را از واقعیت می‌گیرد. سینمای چاپلین، مستقل از شرایط زندگی و شرایط تاریخی عصر او، غیر قابل تصور است. اتاق بسته چگونه می‌تواند مضامین آثار چاپلین را به وجود بیاورد؟

چارلی چگونه ادامه پیدا می‌کند

می‌خواهیم بدانیم چاپلین در مقام یک سینماگر در سینمای ناطق چگونه ادامه پیدا می‌کند. و می‌خواهیم بدانیم به عنوان شیوه‌ای از فیلمسازی در سینمای معاصر چگونه ادامه یافته است. چاپلین به هر دو اعتبار به بن‌بست رسیده است. سینمای ناطق مقداری به سینمای چاپلین لطمه می‌زند. کمدی‌اکسیون چاپلین و بذله‌های تصویریش، در سینمای ناطق به نقصان می‌رسد. سینمای چاپلین، آنچنان که در اروپا تائید می‌شود، در آمریکا پذیرفته نمی‌شود. این مسئله دلیل شکست سینمای چاپلین نیست، دلیل حقانیت اوست. سینمای چاپلین با انگاره‌های سینمای سوداگر متفاوت است. چاپلین بعد از سال‌ها تبعید در ۱۹۷۲ به آمریکا فراخوانده می‌شود. در مراسم اسکار همان سال جایزه‌ای که متعلق به سینمای سوداگر هالیوود است، به او داده می‌شود. چاپلین از گرفتن اسکار به گریه می‌افتد. گریهٔ او اشک شوق تلقی می‌شود. چاپلین انگار فراموش کرده است، که اسکار و جوایزی که از جانب محافل آنچنانی به او داده می‌شود، نمی‌تواند سینمای واقع‌گرای او را ستایش کند. به نظر می‌رسد که در سال ۱۹۷۲ چاپلین حقیقت سینمای خود را به کلی از یاد

برده است.

چاپلین در مقام گونه‌ای حرکت سینمایی، در سینمای معاصر ایستگاهی ندارد. سینمای تجارتی معاصر در خون و سکس و شیطان پرستی مستغرق است. سینمای تجارتی با چنین عواملی به جنگ تلویزیون برخاسته است. سینمای واقع‌گرا در کشورهای سوداگر با تودهٔ مردم بی‌ارتباط است. وودی‌آلن به تعبیری ادامه دهندهٔ سنت سینمای چاپلین معرفی می‌شود. اما سه خاصیت ارزشمند سینمای چاپلین را [واقع‌گرایی، ارتباط با تودهٔ مردم، بدعت در استیل] نه سینمای وودی‌آلن، و نه هیچ سینمایی، در حال حاضر ندارد.

در نگارش این مقاله از منابع زیر سود گرفته‌ام:

۱ ــ تاریخ سینما ــ آرتورنایت ــ ترجمهٔ نجف دریابندری.

۲ ــ چارلی چاپلین ــ تئودرهاف ــ ترجمهٔ کاظم اسماعیلی.

۳ ــ دربارهٔ سینما ــ سینمای کمدی ــ جمشید ارجمند.

۴ ــ چارلی، افسانهٔ زنده ــ دنیس گیفورد ــ ترجمهٔ جمشید اکرمی ــ سینما۵۴.

۵ ــ چارلی چاپلین، سینماگر انساندوست ــ حسن فیاد ــ رودکی.

۶ ــ معنای رئالیسم معاصر ــ گئورگ لوکاچ ــ ترجمهٔ فریبرز سعادت.

۷ ــ جامعه‌شناسی طبقات اجتماعی ــ دکتر حسن ادیبی.

۸ ــ مرور بر آثار چارلی چاپلین ــ چهارمین فستیوال فیلم تهران.

بازگشت چارلی

مهشید امیرشاهی

چارلز اسپنسر چاپلین، پس از سال‌های دوری از آمریکا، دوری اجباری، و پس از سال‌های دراز که مورد بی‌مهری و سوءتفاهم بود، در فروردین ماه امسال به وطن اصلی هنر خویش باز می‌گردد. از او دعوت کرده‌اند که قدم رنجه کند، آمریکا را بازبیند، و یک جایزهٔ اسکار ویژه هم به خاطر همهٔ فعالیت‌های هنری خویش دریافت کند. در نیویورک به خاطرش مراسمی ترتیب داده خواهد شد و از او تجلیل به عمل خواهد آمد. آنگاه، اسکار را به او تقدیم خواهند کرد. و ماحصل این همه، اینکه ابرهای کدورت ـ هر چند بسیار دیر ـ برطرف شده و با تغییراتی که در اوضاع و احوال عمومی پیش آمده، مسئلهٔ منع ورود چاپلین به آمریکا، منتفی گشته است. اما چه شد که چارلی را ـ به ناروا ـ از بازگشت به آمریکا منع کردند؟ اینجا ماوقع را می‌خوانید.

فکر تهیهٔ فیلم دیکتاتور بزرگ با پیشنهاد الکساندر کوردا[1] در سال ۱۹۳۷ به ذهن چارلز چاپلین آمد. به نظر کوردا آمده بود که چون سبیل تیپ ولگرد معروف چاپلین شبیه سبیل هیتلر است می‌شود فیلمی کمدی بر پایهٔ اشتباه این دو شخصیت با هم ساخت. چارلی در آن زمان به این موضوع زیاد فکر نکرد ولی وقتی جنگ همهٔ فضای دنیا را آلوده کرده بود به نظرش رسید که

1. Alexander Korda

می‌تواند این موضوع را بپروراند، به علاوه می‌دانست می‌تواند تمام وراجی‌هایی را که سینمای ناطق به او تحمیل کرده است در دهن هیتلرش بگذارد و همهٔ هنرمندی‌های فیلم صامت را در وجود ولگرد همیشگیش.

شاید همهٔ دردسرهای چاپلین هم با همین فیلم آغاز شد. خودش در خاطراتش می‌نویسد: «نیمهٔ راه تهیهٔ «دیکتاتور بزرگ» از طرف یونایتد آرتیستز اخطاریه‌های مکرر برایم می‌رسید. به آنها گفته شده بود که [از بابت تهیهٔ این فیلم] گرفتار دردسرهای سانسور خواهم شد. به علاوه دفتر این شرکت در انگلستان هم دربارهٔ ساختن فیلم ضد هیتلری نگران بوده و نمی‌دانست آیا می‌شود آن را در بریتانیا نشان داد یا نه. ولی من مصمم بودم، چون هیتلر می‌بایست مورد تمسخر قرار می‌گرفت».

این نوع دردسرها البته زود تمام شد چون قبل از آنکه تهیهٔ فیلم «دیکتاتور بزرگ» به اتمام برسد، انگلستان به نازی‌ها اعلان جنگ داد و حالا همه به چارلی می‌گفتند، «زودباش فیلم را تمام کن ـ همه منتظر دیدنش هستند».

نوشتن سناریوی فیلم تقریباً دو سال طول کشیده بود و تهیهٔ مقدمات کار یک سال. فیلمبرداری آن هم کار ساده‌ای نبود.

آمریکا هنوز با نازی‌ها وارد جنگ نشده بود. بنابراین طرفداران هیتلر در آمریکا با خیال آسوده اظهارنظر می‌کردند و در همه جا راه داشتند. در حین تهیه و پس آنکه فیلم «دیکتاتور بزرگ» آمادهٔ نمایش شد چارلی از این طرفداران نازی نامهٔ بی‌امضای تهدیدآمیز دریافت می‌کند. ولی در هر حال فیلم روی پرده آمد. بعد نوبت منتقدین جراید بود. منتقد روزنامهٔ دیلی‌نیوز نیویورک گفته بود که از سخنرانی آخر این فیلم بوی کمونیستی می‌آید.

مقصود از سخنرانی آخر فیلم سخنرانی سلمانی شهر است که به دلیل شباهتش به دیکتاتور بزرگ با او اشتباه شده است و قرار است برای همهٔ مردم دنیا به عنوان فاتح بزرگ حرف بزند. سخنرانی شروع می‌شود با:

«عذر می‌خواهم، من اصلاً نمی‌خواهم امپراطور باشم کار من نیست. اصلاً نمی‌خواهم بر کسی حکمرانی کنم یا جایی را فتح کنم من فقط دلم می‌خواهد ـ اگر بشود ـ به همه کمک کنم، به یهودی‌ها، به سیاه‌ها، به سفیدها.

«ما همه می‌خواهیم به هم کمک کنیم. آدمیزاد اینطور ساخته شده. ما می‌خواهیم در پرتو شادی هم زنده باشیم نه در پناه بدبختی‌های هم. ما نمی‌خواهیم از همه نفرت داشته باشیم. در این دنیای بزرگ برای همه جا هست. و خاک پربرکت روزی همه را می‌رساند.

«راه زندگی می‌تواند آزاد و زیبا باشد، ولی ما راه را گم کرده‌ایم. حرص روح آدم‌ها را مسموم کرده... دنیای ماشینی که فراوانی همراه داشته ما را نیازمندتر کرده... معرفت، ما را بدبین کرده، زیرکی ما، ما را نامهربان کرده. ما زیاد فکر می‌کنیم و کم احساس. ما بیش از ماشین به بشریت نیازمندیم...

«... صدای من حالا به گوش میلیون‌ها انسان در دنیا می‌رسد به گوش مردهایی که شکنجه می‌بینند و آدم‌هایی که در زندان‌ها هستند، من به آنها می‌گویم «نومید نباشید». ... نفرت آدم‌ها تمام خواهد شد و دیکتاتورها خواهند مرد، و قدرتی که آنها از مردم گرفته بودند به مردم باز خواهد گشت...»

و با خطاب مستقیم به «هانا» دختری که دوست می‌دارد ختم می‌شود:

«هانا صدای مرا می‌شنوی؟ هر جاکه هستی سرت را بلند کن! سرت را بلند کن هانا! ابرها پراکنده می‌شود! خورشید می‌درخشد! ما از تاریکی به روشنایی وارد می‌شویم! ما به دنیای نوینی وارد می‌شویم، دنیای مهربان‌تری که در آن مردم حرص، نفرت و ظلم را زیر پا می‌گذارند. سرت را بلند کن هانا!...»

نمایش این فیلم در نیویورک و انگلستان رکورد فروش همهٔ فیلم‌ها را

شکست و همان قدر که اعتراض نازی‌ها را برانگیخت، توجه محافل دیگر را هم به خود جلب کرد. از چاپلین دعوت‌های مکرر به عمل آمد که در محافل سیاسی و اجتماعی سخنرانی‌هایی ایراد کند. از جمله وقتی آقای جوزف ای. دیویس[۱]، سفیر اسبق آمریکا در شوروی به دلیل بیماری نتوانست برای سخنرانی در کمیتهٔ آمریکایی رفاه برای جنگ روسیه، در سانفرانسیسکو حاضر شود چارلی را به جای او دعوت کردند. خود چاپلین می‌گوید: «... گرچه فقط چند ساعت فرصت داشتم، دعوت را قبول کردم... رئیس کمیته از من خواسته بود برای مدت یک ساعت صحبت کنم. این موضوع سخت مرا ترسانده بود، چهار دقیقه صحبت حداکثر ظرفیتم بود... [ولی] سخنرانی‌های قبل از من همه با ملاحظه کاری و بی‌حالی ادا شد. شهردار سانفرانسیسکو گفت، «ما ناگزیریم بپذیریم که روس‌ها از متحدین ما هستند»... و من احساس کردم سخنرانی‌ها دارند می‌گویند متحدین ما غریبه‌هایی هستند که وارد تختخواب ما شده‌اند... [وقتی پشت بلندگو قرار گرفتم] دست زدن‌ها شروع شد و فرصت برای فکر کردن نبود وقتی همه ساکت شدند فقط یک کلمه گفتم، «رفقا!» و صدای خنده سالن را پر کرد و بعد که آرام شدند، گفتم، «و مقصودم واقعاً رفقاست».

چاپلین بدون مکث یک ساعتی را که قرار بود صحبت کرد.

در این فاصله چاپلین به ساختن فیلم «مسیو وردو»[۲] مشغول بود. سناریوی فیلم سانسور شدیدی شد و چاپلین می‌گوید: «وقتی هیأت سانسور فیلم بالاخره با صورت‌های گرفته و جدی نمایش فیلم را تصویب کردند، کمی متعجب شدم... چون در ابتدا می‌خواستند به کلی نمایشش را ممنوع کنند». ... و بعد وقتی چارلز چاپلین به تنقیح دوبارهٔ «مسیو وردو» مشغول بود پیامی تلفنی از طرف یکی از مارشال‌های ممالک متحده به او می‌رسد: چاپلین را به اتهام فعالیت‌های ضد آمریکایی به واشینگتن احضار کرده بودند. در پی آن تلگرافی که روز رفتن او را به

---

1. Josegh E. Davies 2. Monsieur Verdou

واشینگتن معین می‌کرد و بعد تلگراف‌های دیگر که روز موعود را به تعویق می‌انداخت! نقل از چاپلین «... وقتی بار سوم رفتن مرا به واشینگتن به تعویق انداختند برای آنها تلگرافی فرستادم... و در خاتمه گفتم، در هر حال آنچه را که فکر می‌کنم می‌خواهید بدانید می‌گویم. من کمونیست نیستم، و هرگز در زندگی با هیچ گروه یا تشکیلات سیاسی همکاری نداشته‌ام. من به اصطلاح «صلح‌گر»م. امیدوارم این خاصیت شما را نرنجاند. بنابراین تقاضا دارم روز حضور مرا در واشینگتن دقیقاً تعیین کنید. ارادتمند چارلز چاپلین». در این مورد چاپلین جواب مؤدبانه‌ای دریافت می‌کند مبنی بر اینکه حضور او دیگر در واشینگتن لزومی ندارد و او می‌تواند مسئله را مختومه تلقی کند.

اما چنانچه پیداست مسئله مختومه نبوده و از مصاحبهٔ مطبوعاتی سردی که با چاپلین دربارهٔ فیلم «مسیو وردو» به عمل آمد پیدا بود که قضیه به این سادگی‌ها هم مختومه نخواهد بود. شرح این مصاحبه جالب است. مصاحبه در سکوت و بیگانگی کامل مخبران آغاز می‌شود و کوشش‌ها و شوخی‌های چارلی به کلی بی‌اثر می‌ماند. اولین سئوالی که از او می‌شود این است. «شما کمونیست هستید؟» چاپلین قاطعانه جواب می‌دهد «نه ــ سئوال بعدی لطفاً». و مخبر دیگری می‌پرسد: «چرا شما تا به حال تقاضای تابعیت آمریکا را نکرده‌اید.» و چاپلین جواب می‌دهد، «من دلیلی برای تعویض تابعیتم نمی‌بینم. من خود را تبعهٔ دنیا می‌دانم». و نفر سومی می‌گوید: «ولی همهٔ درآمد شما از آمریکاست». و چاپلین می‌گوید «اگر پایهٔ بحث بر مزدبگیری است گزارش کامل را می‌دهم. کار من کاری بین‌المللی است، هفتاد درصد درآمد من از خارج از آمریکا به دستم می‌رسد و ممالک متحده به فیض صددرصد مالیات آن می‌رسد، بنابراین ملاحظه می‌کنید که من مهمان خیلی خوب و کم‌خرجی هستم». و کس دیگری می‌گوید، «چه درآمدتان از اینجا باشد چه نباشد، ما آمریکائی‌هایی که تا ساحل فرانسه رفتیم و جنگیدیم از آمریکایی نبودن

شما متغیریم». و چاپلین جواب می‌دهد، «فقط شما که در آن سواحل، نجنگیدید. دو پسر من هم در جبههٔ جلو هنوز می‌جنگند و مثل شما هم در این‌باره قال نمی‌کنند». یکی دیگر از مخبرین می‌پرسد، «شما **هنس ایزلر**[1] را می‌شناسید؟» جواب: «بله دوست بسیار عزیز من و موسیقیدان عالیقدری است».

سئوال: «می‌دانید که او کمونیست است؟»

جواب: «اصلاً اهمیتی نمی‌دهم که چه هست. دوستی من با او بر پایهٔ سیاست نیست».

سئوال: «ولی ظاهراً کمونیست‌ها را دوست دارید».

جواب: «و به کسی هم اجازه نمی‌دهم به من بگوید چه کسی را دوست بدارم یا ندارم». از میان همهٔ این سئوال‌های نامعقول و غیردوستانه فقط یک صدا به طرفداری از چاپلین بلند می‌شود. صدای **جیم اگی**[2] شاعر ونویسندهٔ آمریکایی که در آن زمان برای مجلهٔ «تایم» کار می‌کرد. چاپلین می‌گوید «کلمات مهربان او تمام حالت حمله را از من گرفت بعد از آن دیگر نتوانستم بجنگم».

تبلیغات ضد چاپلین ادامه یافت و سعی می‌شد برچسب کمونیستی راعلی‌رغم انکار صریح خود او، به او بچسبانند. جلو در ورودی سینمایی که «مسیو وردو» را نشان می‌داد عده‌ای با اعلان و پلاکارد راه می‌رفتند. روی پلاکاردها نوشته شده بود «این اجنبی را از مملکت بیرون بیاندازید»، «مهمان بودن چاپلین به درازا کشیده است»، «چاپلین برای کمونیست‌ها تفاهم دارد»، «چاپلین را به روسیه بفرستید» و... و... و..

و کار این تبلیغات به جایی رسید که وقتی چاپلین که با خانواده‌اش عازم سفر اروپا بود از دولت آمریکا تقاضای ویزای بازگشت به آمریکا را کرد ماه‌ها طول کشید تا این اجازه صادر شد.

آن هم بعد از این سئوال و جواب‌ها: [سئوال‌ها را نمایندگان ادارهٔ گذرنامه از چاپلین می‌کنند]

1. Hanns Eisler 2. jim Agee

س: چارلز چاپلین نام واقعی شماست؟

ج: بله.

س: بعضی می‌گویند اسم واقعی شما... است (چاپلین می‌گوید: اسمی گفت که سخت خارجی بود) و اهل Gabicia هستید.

ج: نه. اسم من چارلز چاپلین است مثل اسم پدرم، و من در لندن، انگلستان به دنیا آمدم.

س: می‌گویید هرگز کمونیست نبوده‌اید؟

ج: هرگز، من هرگز در زندگی به هیچ تشکیلات سیاسی نپیوسته‌ام.

س: شما چندی پیش سخنرانی‌ای ایراد کردید که آن را با کلمهٔ «رفقا» شروع کردید. مقصودتان از این کلمه چه بود؟

ج: مقصودم دقیقاً مفهوم همان کلمه بود. می‌توانید به لغت‌نامه رجوع کنید. کمونیست‌ها برای معنای این کلمه نسبت به لغت‌نامه حق تقدمی ندارند.

پرس و جوها از این هم طولانی‌تر بود و موهن‌تر، ولی بالاخره اجازهٔ بازگشت به آمریکا به چاپلین داده شد. اما وقتی بر عرشهٔ کشتی ملکه الیزابت به سوی اروپا می‌آمد تلگرافی دریافت داشت مبنی بر اینکه از آمریکا دور بماند.

در خاطراتش نوشته است که وقتی این خبر رسید، «تمام رگ و پیم کشیده شد. بازگشت من به آن ملک‌ناشاد کوچک‌ترین اهمیتی نداشت. دلم می‌خواست به آنها بگویم که هرچه زودتر از آن فضای مسموم به تنفر دور شوم بهتر. می‌خواستم بگویم من از توهین‌های آمریکا و ادعاهای توخالی اخلاقیش خسته شده‌ام و سر تا پای قضیه سخت ملال‌آور شده است». ولی باز نقل از چارلی و از خاطراتش: «آدمی چه آسان تن به لطف و مهر می‌دهد و دشمنی چه مشکل در دل آدم ریشه می‌گیرد» ــ و حالا چارلز چاپلین، هنرمند بی‌مانندی که زندگی و هنرش چون افسانه شگفت و مسحور کننده بوده است باز به آمریکا، به ملکی که او از خود راند باز می‌گردد تا «آسان تن به لطف و مهر دهد».

جان فورد، شاعر تاریخ

فریدون معزی مقدم

توصیف جان فورد به‌عنوان یک هنرمند کار مشکلی است، چرا که فورد خود از دادن هرگونه توضیحی دربارهٔ آثارش به‌عنوان کار خلاقه طفره می‌رود. فورد ترجیح می‌دهد به‌ما بقبولاند که او یک کارگردان حرفه‌ای است که قادر است هر داستانی را با مهارت به‌زبان سینما بازگو کند. به‌هر حال مقایسهٔ فورد با کارگردان دیگری چون اینگمار برگمان که از هر لحاظ در نقطه مقابل او قرار دارد شاید تمهید مناسبی برای به‌دست آوردن یک نقطه نظر کلی دربارهٔ نقش فورد به‌عنوان یک فیلمساز خلاق باشد.

می‌توانیم این مقایسه را بایک نظاره و اظهارنظر عامیانه اینگونه آغاز کنیم که فیلم‌های جان‌فورد معمولاً از فیلم‌های برگمان پر جمعیت‌تر و پر جنب و جوش‌تر است ودر مقابل تشریح میکروسکپی دقیق و بی‌رحمانهٔ اینگمار برگمان که معمولاً جامعهٔ بسیار کوچک و محدودی را می‌پوشاند، فورد فصلی از تاریخ بالنسبه جوان آمریکا راکه شامل سرنوشت هزاران نفر ـ گواینکه همهٔ این هزاران نفر همیشه روی پرده دیده نمی‌شوند ـ می‌گردد برمی گزیند.

چشمگیرترین مشخصهٔ فیلم‌های جان فورد حضور دائم احساس وجود یک همبستگی و رابطهٔ بنیادی میان انسان‌هاست. در نظر فورد انسان موجودی تنها و دورافتاده از دیگران و گرفتار مسائل فردی و خصوصی خود نیست و بلکه سرنوشت مشترک انسان‌هاست که ناظر بر

رابطهٔ ناگسستنی بین آنها می‌باشد. چنین است که مسئلهٔ فقر و بی‌خانمانی ـ در خوشه‌های خشم ـ کمتر به‌عنوان یک نمونه از بی‌عدالتی اجتماعی دیده می‌شود تا سهمی از سرنوشت مشترک آدمیان که خواه‌ناخواه آنان را به‌یکدیگر می‌پیوندد. اگر پذیرای این باشیم که فورد صاحب چنین نظرگاهی است، این یک نقطه نظر فروتنانه‌ای به‌حساب خواهد آمد چه در غایت از دیدگاه او چنین نتیجه خواهیم گرفت که تنها شباهت عینی و صوری وضعیت انسان‌ها نیست که باید آنها را به‌یکدیگر ارتباط داد و مهم این‌است که نسبت به انسان‌های دیگر که از روزگار به از ما نصیب نبرده‌اند احساس شفقت و برادری داشته باشیم. بدیهی است که این به خودی خود یک ارزش اخلاقی بی‌نیاز از پشتوانه است و نه دستورالعملی برای ازمیان برداشتن مشکلات مادی و روحی انسان. اما این نیز روشن است که روح آدمی برای ادامهٔ حیات راستین خود به حس شفقت که غالباً زندگی خانواده و علقه‌های بایستهٔ آن نهاد آن‌است به‌عنوان محیط طبیعی زیست خود نیازمند است.

علاقهٔ فورد به سرنوشت انسان عادی طبعاً او را به‌سوی موضوعات و داستان‌هایی با جنبه‌های اجتماعی یا تاریخی کشانیده است:«هیچ کارگردان امریکایی به‌اندازهٔ فورد مسافر و ناظر پهنهٔ تاریخ گذشتهٔ آمریکا و مردم آن نبوده است. دنیای لینکلن، ژنرال‌لی، توآین، اونیل، سه جنگ بزرگ، مهاجرت‌های قاره‌ای و سرتاسری، سرخپوستان بی‌اسب درهٔ موهاک، سوار نظام کومانچی و سیاکس، تهاجم ایرلندی و اسپانیولی و توازن حساس سیاست بازی‌های جوامع شهری چند زبانی و ایالات مرزی[۱].

با این حال فورد همانند هر هنرمند حقیقتاً خلاق و آفریننده‌ای دیگر به این سادگی‌ها قابل طبقه‌بندی شدن نیست و توصیف قبلی من از او به این

۱. آندروساریس مجلهٔ فیلم کالچر ـ فرهنگ فیلم ـ شمارهٔ ۲۵، تابستان ۱۹۶۲.

معنی نیست که او در خلق آثار خود از طرح مسائل فردی و شخصی پرهیز می‌کند. مسائلی که انسان هنگام جستجوی مفهوم و ارزش برای وجود خویش با آنها روبروست. بسیاری از شخصیت‌های آثار فورد که دوش‌به‌دوش دیگران می‌جنگند در میان آنان غریبه‌ای بیش نیستند (ایتان ادواردز ـ جان وین ـ جستجوگران) و یا به‌نظر چنین می‌رسد که سرنوشتی جدا از دیگران داشته باشند (تام‌جود ـ هنری فوندا ـ خوشه‌های خشم). به این ترتیب فورد از لذت مردم‌انگاری خودکه ویژگی‌های رهبران اجتماعی است محروم می‌ماند. او در واقع نظاره‌گری است جدا از مردم، شاعری که سرود غم و شادی مردم را می‌سراید و با آنکه عمیقاً با سرنوشت آنها درگیر است در جستجوی سرنوشت خصوصی و جدا افتادهٔ هنرمند یعنی هنر است.

با این حال پرداخت فورد به مسائل شخصی دارای دو جنبهٔ مشخص است که او را از روش کار اکثر کارگردانان جوان متمایز می‌سازد. نخست اینکه در آثار او مسائل عمومی و کلی بر مسائل خصوصی قهرمان فیلم تقدم دارد و در حقیقت بزرگ‌ترین موفقیت جان فورد در ترکیب متوازن تراژدی‌های شخصی و گروهی است. همچنین در قرار دادن یکی در قالب وسیع‌تر دیگر. در پائیز قبیلهٔ شاین ـ مبارزهٔ گرگ کوچک ـ ریکاردو مونتالتان و پیراهن سرخ ـ سان‌مینو ـ بر سر همسر جوان گرگ کوچک در شرایطی که هستی همهٔ قبیله در خطر است تأثیر فوق‌العاده‌ای به‌وجود می‌آورد. جنبهٔ دیگر مربوط به محتوای مسائل خصوصی قهرمانان است که اغلب مستقیم با زندگی دیگران ارتباط پیدا می‌کند. تصمیم تام‌جود ـ هنری فوندا ـ در پایان فیلم خوشه‌های خشم منعکس کنندهٔ علاقهٔ او نه تنها به‌سرنوشت خود بلکه دیگران نیز می‌باشد.

از یک نقطه نظر کلی می‌توان تفاوت روش فیلمسازی فورد و یک کارگردان از نسلی جوانتر مثل اینگمار برگمان را زائیدهٔ تحولاتی که در روحیهٔ فیلمسازان و شاید به‌طور کلی هنرمندان پیش آمده دانست. شکی

نیست که مهم‌ترین مشغلهٔ ذهنی یک کارگردان امروزی بررسی مسائل اساسی انسان و آزمون انتقادی قواعد اخلاقی پذیرفته شده‌است. یک کارگردان امروزی خود با ضرورت تحقیق‌در ریشه‌های ارزش‌های متداول و نیز با لزوم یک جهت‌یابی نسبت به‌هستی، وجود و خدا روبرو می‌بیند، حال آنکه فورد وجود و امکان عدالت و خوبی را از پیش پذیرفته است و تنها چیزی که از نقطه نظر او ضروری به‌نظر می‌رسد تفاهم انسانی، شفقت و البته حوصله است!این‌باز یک نوع ساده‌گرایی احتمالاً گمراه کننده است.چرا که فورد خود دریافته است که تاب و حوصلهٔ انسانی ممکن است چندان زیاد نباشد و تفاهم همچنان‌که در پائیز قبیلهٔ شاین می‌بینیم خیلی دیر صورت پذیرد.

جالب است که اینگونه تردیدها در فیلم‌های اخیر جان فورد به‌طور آشکارتری نمایانده شده است. فروتنی، مخصوصاً برای هنرمندی با انگیزه‌های آفریننده همیشه قابل تحمل نیست. و ازاین‌روست که تراژدی مرد تنهایی که زندگی‌اش فدای آماده کردن جادهٔ خوشبختی دیگران می‌شود به‌تدریج در فیلم‌های فورد ابعاد و صورت متمایزتری می‌یابد. این تحولات را نمی‌توان ناشی از تأثیر فیلمسازان امروزی بر فورد دانست. اگر که تحولی صورت گرفته باشد این تحول از یأس و سرگشتگی روحی خود فورد سرچشمه می‌گیرد و هم به‌زبان خلاقهٔ خود اوست که ما با وحدت جدید تفکر او روبرو می‌شویم.

ویسکونتی، از نئورئالیسم تا امروز

جمشید اکرمی

ویسکونتی، در یک مرور کوتاه

روز دوم نوامبر سال ۱۹۰۶ در یکی از خاندان‌های اشرافی و سرشناس میلان دیده به‌دنیا گشوده است.

همراه با فلینی و آنتونیونی یکی از سه ضلع مثلث بزرگ «مؤلف»های سینمای ایتالیاست.

از وی به عنوانِ پدر نهضت نئورئالیسم یاد می‌شود گرچه این عنوانی است که روسیلنی و دسیکا هم می‌توانند مدعی آن باشند.

سوابقی درخشان در تئاتر و اپرا دارد، و حتی به عنوان «مرد تئاتر» یا «مرد اپرا» بسیار بیشتر تحسین برانگیخته است تا به عنوان سینماگر.

نسبت به حیات دراز مدت هنریش (بالغ بر ۳۵ سال) شمارهٔ فیلم‌هائی که ساخته است ناچیز است. بی‌اعتنائی آشکار فیلم‌های او به معیارها و گرایش‌های سینمای روز، گاه انتقادهای شدیدی تا حد اعتراض برانگیخته است. از نظر سبک، فیلم‌های او گونه‌ای فرم اپرائی را منعکس می‌کنند. این فرم، کمال افسون کنندهٔ خود را در «نفرین شدگان» (۱۹۶۹) ــ ادعانامهٔ واگنری ویسکونتی علیه آلمان نازی ــ نشان داد.

ویسکونتی، اشراف‌زاده است (کنت‌لوکینو ویسکونتی، دوک «مودرونه») اما در جوانی به خواست خاطر به مرام کمونیسم گرایش یافت. علاقه به موسیقی و «درام» را از والدینش به ارث برد. در مدرسهٔ نظامی، تربیت و نگهداری اسب، تفنن مطلوب او شد. وی این تفنن را تا

حد شیفتگی، تا این زمان نیز حفظ کرده است. به سال ۱۹۳۵، زمانی که صحنه‌آرای تئاتر بود، اعتنایش به سینما جلب شد. **گابریل پاسکال** به وی پیشنهاد کرد که در ساختن فیلمی با **آلکساندر کوردا** همکاری کند. اما این همکاری هرگز تحقق نیافت. ویسکونتی برای مدتی به لندن و سپس پاریس سفر کرد. در پاریس، ملاقاتی با **ژان رنوار** مسیر زندگی او را تغییر داد. وی به عنوان «دستیار سوم کارگران» با رنوار در تهیهٔ فیلم‌های «گودال‌ها» و «مهمانی ییلاق» (۱۹۳۶) کار کرد، و تحت تأثیر وی شناخت لازمه را از مسائل بنیانی سیاسی و اجتماعی اروپای آن روز به دست آورد.

در بازگشت به ایتالیا، کار طراحی صحنه را ادامه داد. زمانی که **رنوار** به سال ۱۹۴۰ برای ساختن فیلمی به اسم **«توسکا»** به ایتالیا سفر کرد، ویسکونتی یکبار دیگر به یاری او شتافت، رنوار در نیمه راه از ساختن این فیلم دست کشید و مأموریت تمام آن به **کارل کوچ** یکی از دستیاران وی سپرده شد. ویسکونتی، **کوچ** را در تمام کردن این فیلم به نحو مؤثری یاری داد. پس از آن به گروه نویسندگان «چینما» پیوست و نیز فیلمنامه‌ای بر اساس تمی از **جووانی ورگا** ـ نویسندهٔ نامدار ایتالیائی ـ نوشت. این فیلمنامه از جانب رژیم فاشیستی وقت رد شد، اما وی سرانجام به سال ۱۹۴۲ در گرماگرم جنگ جهانی دوم فیلم **«وسوسه»** را در رم کارگردانی کرد. فیلمنامه را خود وی براساس نوول «پستچی همیشه دوبار رنگ می‌زند» نوشتهٔ **جیمزکین** تنظیم کرد. این اثر داستانی تلخ و خشن از یک شهوت جنسی خود ویرانگرانه بود. این فیلم بر اکثریت خاموش مردم ایتالیا و نیز بر سینمای مطیع و فرمانبردار این کشور که رژیم فاشیستی حاکم، همهٔ آزادی‌هایش را سلب کرده بود، تأثیری درهم‌کوبنده بسان یک انفجار برجا گذاشت. فیلم، همان سان که انتظار می‌رفت، گرفتار محبس سانسور شد. اما سرانجام پروانهٔ نمایش موقت گرفت (گفته می‌شود که موسولینی شخصاً اجازهٔ نمایش این فیلم را صادر کرد). ولی دشواری‌ها به همینجا پایان نگرفت و نمایش فیلم در خارج از ایتالیا هم دردسرهای

بسیار به بار آورد. شگفت آنکه سرنوشتی نظیر این، شش سال بعدهم به استقبال دومین فیلم ویسکونتی «**زمین می‌لرزد**» شتافت!

پس از ساختن وسوسه، ویسکونتی مدتی با **آنتونیونی** روی طرح‌هائی کارکرد که هیچ یک به کار آن زمان نمی‌خورد. سپس همراه با **پالی یرو، دسانتیس و سراندری** فیلم **روز افتخار** (۱۹۴۵) را ساخت. که یک فیلم «مونتاژی» بود (فیلمی که با استفاده از نماها و قطعاتی از فیلم‌های دیگر، و بخصوص فیلم‌های خبری ساخته می‌شود، بی‌آنکه صحنهٔ جدیدی فیلمبرداری شود) دربارهٔ آزادی ایتالیا.

ویسکونتی در همین زمان نمایشنامه‌های زیادی نیز در «الیسیو»ی رم روی صحنه برد (آنتیگون، «اولیاء اعجوبه» و «دربسته») این نمایشنامه‌ها غالباً جنجالی و جسورانه بودند و به ویسکونتی شهرتی جهانی بخشیدند.

چندی بعد ویسکونتی باردیگر به یکی از تم‌های «ورگا» اقبال نشان داد و **زمین می‌لرزد** (۱۹۴۸) را ساخت. وی قصد آن داشت که یک تریلوژی دربارهٔ زندگی پررنج و توانفرسا و مظلومانهٔ مردم فقیر سیسیل بسازد، اما از این تریلوژی تنها یک فیلم ساخته شد. **زمین می‌لرزد** قصهٔ پر مصیبت زندگی یک خانوادهٔ سیسیلی ساکن دهکده‌ای ماهیگیری را باز می‌گفت. همچون **وسوسه** این فیلم بی‌نظیر فاخر، این روایت تلخ تهی از تصنع، به اعتباری بسیار بیشتر از آنکه توزیع محدود جهانیش امکان می‌داد، دست یافت.

* * *

پس از این، ویسکونتی به عرصه‌های مألوفش باز می‌گردد، به تئاتر (که آکتور جوان با استعدادی به اسم **مارچلو ماسترویانی** راکشف می‌کند و استعداد جوان دیگری به اسم **فرانکو زفیره‌لی** را به عنوان دستیار به خدمت می‌گیرد)، و به اپرا (که چند اثر معروف را با شرکت **ماریاکالاس** روی صحنه می‌برد). در همین زمان ویسکونتی چند نمایشنامهٔ شکسپیر را هم با استفاده از طرح صحنهٔ **سالوادور دالی** کارگردانی می‌کند. علیرغم این،

تجربه ثابت می‌کند که وی در سینما بیش از هر وسیله بیانی دیگر می‌تواند قابلیت‌های منحصر به فرد خود را به عنوان «هنرمند» نشان دهد. تأثیری که وی از تربیت کودکیش گرفته است و نیز شم تیزی که از تاریخ دارد، دید خاصی را در او به وجود آورده که در کیفیت کاراکتر پردازش کاملاً به چشم می‌خورد ـ حتی در سوژه‌هائی که فاقد کاراکترهای مهم هستند، مثل «زمین می‌لرزد» ـ که کاراکترهای «عاصی از فقر»، عظمت ذاتی خود را که ریشه در غرور شخصی اولیه‌شان دارد، به رخ می‌کشند.

سه سال پس از عرضهٔ «زمین می‌لرزد» ویسکونتی سومین فیلمش را که اثر واقع‌گرایانه به اسم **«بسیار زیبا»** (۱۹۵۱) است با شرکت **آنامانیانی** کارگردانی می‌کند. هدایت **آنامانیانی** برای ویسکونتی خشنود کننده است و این خشنودی رغبت وی را به ساختن یک اپیزود از فیلم **«ما زن‌ها** (۱۹۵۳) با شرکت **«مانیانی»** برمی‌انگیزد (آرشیو فیلم تهران، این فیلم را با عنوان «ما زن هستیم» نمایش داد).

«سنسو» (۱۹۵۴)، فیلم بعدی ویسکونتی یک درام تاریخی است که به ماجرای جنگ سال ۱۸۶۶ ایتالیا و اتریش می‌پردازد. در این فیلم، بهره گیری هوشمندانهٔ ویسکونتی از «رنگ» ارزش‌های وی را به عنوان کارگردانی سرشار از آگاهی و شعور بصری فوق‌العاده دقیق و غیر عادی محرز می‌سازد. اما این بار هم ـ مثل فیلم‌های قبلی ـ توزیع نسنجیده و سانسور وحشیانه لطمه‌های جبران ناپذیری به فیلم می‌زند. ویسکونتی، پس از این، فیلم کم خرج‌تری به اسم **«شب‌های روشن»** (۱۹۵۷) براساس داستانی از **داستایوسکی** می‌سازد. این فیلم گرچه از نظر ارزش‌های تصویری، بسیار تماشائی و تأثیرگذار است، اما در مجموع به موفقیتی در حد فیلم‌های گذشته دست نمی‌یابد.

روکو وبرادرانش (۱۹۶۰)، داستانی دربارهٔ یک خانوادهٔ سیسیلی که به شمال ایتالیا مهاجرت می‌کنند، فیلمی است که سرانجام ویسکونتی را به شهرت جهانی می‌رساند.

کار بعدی ویسکونتی، کارگردانی اپیزودی از فیلم سه قسمتی

بوکاچو ۷۰ (۱۹۶۲) است. **یوزپلنگ** (۱۹۶۳) فیلمی که با مساعدت و نظارت مالی کمپانی فوکس قرن بیستم ساخته شد، شهرت جهانی سیسیلی وی بود و ماجراهایش بر زمینه‌ای از یک فئودالی روبه‌زوال در سیسیل قرن نوزدهم می‌گذشت.

گرچه فیلم به طور کلی بااعتنا و تحسین منتقدین روبرو شد، اما از دشواری‌های دائمی فیلم‌های ویسکونتی برکنار نماند. نسخهٔ دوبله شده‌ای که در آمریکا و انگلستان نشان داده شد، نه تنها کوتاه شده بود، بلکه به خاطر چاپ سهل‌انگارانه، بسیاری از جزئیات دقیق تصویری کار ویسکونتی و نیز افه‌های رنگی ظریف و مینیاتوری فیلم در آن از بین رفته بود.

پس از **یوزپلنگ**، ویسکونتی به ترتیب فیلم‌های زیر را ساخته است:

ستارگان تار دب اکبر (۱۹۶۵).

یک اپیزود از فیلم «**جادوگران**» Le Straghe (۱۹۶۶).

بیگانه (براساس نوول **آلبرکامو** ـ ۱۹۶۷).

نفرین‌شدگان (۱۹۶۹).

مرگ در ونیز (۱۹۷۰).

لودویگ (۱۹۷۲).

وحدت منافع، و نیز نیروی نابودکنندهٔ روابط خانوادگی تم‌های مسلط برکار ویسکونتی هستند. این دو تم ممکن است توأماً (**نفرین شدگان، روکو**) و یا هریک به تنهائی درونمایهٔ فیلم‌های ویسکونتی باشند. درک ویسکونتی از خانواده به عنوان واحدی که یک جوهر ذاتی و بالقوه را در مدار تسلسل خود ـ ضمن انتقال ـ حفظ می‌کند، در فیلم‌های **یوزپلنگ** و سنسو از طریق مطالعهٔ موشکافانهٔ وی در ماهیت نظام کهنه و تنازع و مبارزه جوئی نظام نو به بهترین نحو بسط می‌یابد.

ویسکونتی و نئورئالیسم

لوکینو ویسکونتی نه فقط در تکوین و توسعهٔ نهضت نئورئالیسم بلکه

اساساً در توسعهٔ سینمای ایتالیا طی دههٔ چهل نقشی اساسی و تعیین کننده داشته است، و شگفت آنکه وئی چنین سهم بزرگی را تنها با ساختن دو فیلم **وسوسه** و **زمین می‌لرزد** به دست آورده است.

«وسوسه» رابه درستی می‌توان مهم‌ترین دستاورد سینمای تحت سلطهٔ فاشیسم ایتالیا دانست، و **«زمین می‌لرزد»** یکی از سه چهار شاهکاری است که نهضت «نئورئالیسم» به سینمای دنیا هدیه کرده است.

به درستی روشن نیست که اصطلاح «نئورئالیسم» نخستین‌بار از کجا سربرآورده و برزبان چه کسی جاری شده است. بسیاری ادعای خلق این واژه را دارند.

در عین حال، تشخیص این مطلب نیز دشوار است که «نئورئالیسم» به عنوان یک نهضت از کدامین سرچشمه‌های فرهنگی آبنوشی کرده است. شباهت‌هائی جزئی بین فیلم‌های منتسب به این نهضت با سینمای روسیهٔ دههٔ بیست به چشم می‌خورد. همچنین به طور قطع ترجمه‌هائی از نوشته‌های **پودوفکین** و **آیزنشتاین** در خلال دههٔ سی در ایتالیا انتشار یافته است.

امابا در نظر گرفتن این هر دو مطلب اگر هم بخواهیم نتیجه بگیریم که «نئورئالیسم» تأثیرهائی از سینمای دههٔ بیست روسیه و نوشته‌های آیزنشتاین و پودوفکین گرفته است، این تأثیر پذیری تنها محدود به استفادهٔ سینما گران نئورئالیست از تیپ‌ها و بازیگران غیر حرفه‌ای بوده است.

در فیلم‌هائی مثل «زمین می‌لرزد» نماهائی هست که به چنین تصویری قوت می‌بخشد ـ مثلا صحنه‌ای که مرد ماهیگیر، در مبارزه‌ای بر علیه مالکان استثمارگر قایق‌های ماهیگیری، پولک‌های ماهی‌ها را باژست رومانتیک غرورآمیز به سوی آسمان می‌گیرد و سپس آنها را به دریا می‌ریزد.

چنین صحنه‌ای می‌تواند دلالت بر تأثیر پذیری مستقیم و بی‌واسطهٔ

«نئورئالیسم» از سینمای کلاسیک روس‌ها داشته باشد، اما مسئله اینجاست که نظیر این صحنه در دیگر فیلم‌های نئورئالیسم به ندرت دیده می‌شود. از سوی دیگر سینمای روسیه که غالباً درگیر مسائل و عناصر مربوط به «مبارزهٔ طبقاتی» است، به طور کلی همواره نگاهی خوشبینانه به «تم»ها می‌افکند، حال آنکه، «نئورئالیسم» با چنین خوشبینی مفرطی بیگانه است، و فیلم‌های نئورئالیستی معمولا پایان‌هائی «منفی» و ناخوشایند دارند (منجمله «رم، شهر بی‌حفاظ» **روسلینی**). منبع تأثیر دیگر نئورئالیست‌ها را ـ و البته باز نه تأثیر مستقیم و مشخص ـ می‌توان در کارهای نویسندگان سرشناس آمریکائی **جیمز ام. کین**، **ویلیام فاکنر**، **ارسکین کالدول**، **ارنست همینگوی** و **جان اشتاین بک** سراغ گرفت که همه نویسندگانی ناتورالیست و یا رئالیست هستند.

ویسکونتی **وسوسه** را براساس نوولی از «جیمز ام. کین» ساخت. به این ترتیب قیاسی بین دشواری‌های فقر در جنوب آمریکا و دشواری‌ها و مصائب مردمان فقیر جنوب ایتالیا محتمل خواهد بود.

یادآور شدیم شمارهٔ کسانی که مدعی هستند برای نخستین بار از «واژهٔ» «نئورئالیسم» استفاده کرده‌اند، فزون‌تر از انتظار است.

ویسکونتی در این مورد می‌گوید:

«این واژه از مکاتباتی که من با «ماریوسراندری» مونتور فیلم‌هایم داشتم زاده شد. ماریو آن موقع در رم بود. من راش‌های (قسمت‌های ضبط شده در هر جلسهٔ فیلم برداری، قبل از مونتاژ ـ م) **فیلم «وسوسه» را برای او می‌فرستادم. مدتی که گذشت نامه‌ای طولانی برای من فرستاد. در قسمتی از این نامه نوشته بود: «این نوع سینمائی راکه من دارم برای اولین بار می‌بینم، نئورئالیست می‌نامم.» و از اینجا بود که واژهٔ نئورئالیسم باب شد. نئورئالیسم واقعاً با فیلم وسوسه خلق شد.**

اگر تأثیر سینمای کلاسیک دههٔ بیست روسیه در تکوین نهضت نئورئالیسم مورد تردید باشد، تأثیری که سینمای کلاسیک فرانسه براین نهضت داشته است، تردیدپذیر نیست. دسیکا، **رنه کلر** را می‌ستود.

روسلینی در سال ۱۹۴۸ در مصاحبه‌ای مارسل گارنه و هانری ژرژکلوزو را در شمار بزرگ‌ترین کارگردان‌های اروپائی به حساب آورد. اما بیش از این هردو تن، ویسکونتی به تأثیر فوق‌العاده‌ای که از سینمای کلاسیک فرانسه و بخصوص از کار با رنوار گرفته معترف است.

«آدم هیچوقت چیزی را ابداع نمی‌کند، اگر هم احتمالا دست به نوآوری بزند، به شدت تحت تأثیر خواهد بود، بخصوص وقتی که دارد فیلم اولش را می‌سازد... رنوار راه کار کردن با بازیگران را به من آموخت». از آنجا که وسوسه نخستین فیلم ویسکونتی بود، و نیز فیلمی بود که واژهٔ تازهٔ نئورئالیسم را همراه خود آورد، می‌توان از تأثیر رئالیسم شاعرانهٔ سینمای فرانسه و بخصوص کارهای رنوار براین نوع سینما به اطمینان سخن راند، بخصوص آنکه اساساً ایدهٔ ساختن فیلمی براساس نوول «پستچی دوبار زنگ می‌زند» جیمزکین را «رنوار» به ویسکونتی داده بود.

«اقتباسی از این داستان را به همکاری دسانتیس و آلیکانا و پوچینی تهیه کردم، حاصل کار، فیلمنامهٔ وسوسه بود. فاشیست‌ها این فیلمنامه را تصویب کردند. ولی جان مرا به لب رساندند ا زبس هربار که فیلمبرداری داشتم، آمدند سرصحنه و تقاضای بازبینی راش‌ها را کردند. تازه هربار پس از دیدن راش‌ها از من می‌خواستند که تکه‌هائی را حذف کنم. اگر قرار بود به حرف آنها گوش کنم باید تمام فیلم را می‌ریختم دور، ولی من گوش‌هایم را کاملا بستم و فیلمم را همان طور که خودم می‌خواستم، مونتاژ کردم. فیلم را یکبار در رم نمایش دادم. اثر فیلم بر تماشاگرانش به گونه‌ای باور نکردنی برانگیزنده بود. آنها نمی‌توانستند باور کنند که واقعاً دارند چنان فیلمی می‌بینند.»

وسوسه به راستی فیلم ضروری زمان خود بود. اعتراض کوبنده‌ای بود علیه «تلفن‌های سفید» و دسیسه‌های بورژوائی خوشبینانهٔ سینمای رسمی روز! این فیلم نوعی سینمای رئالیستی را، برخوردار از امانت و صراحت بسیار ـ و در عین حال بهره‌ور از امتیازات فنی ـ نشان می‌داد. سینمائی که ایتالیای فقر و رنج را به رخ می‌کشید ـ «ایتالیا»ئی که در همان

حال عظمت گذشته را هم به یاد داشت. در واقع اهمیت **وسوسه**، بخصوص از یک نقطه نظر تاریخی این است که «تم خارجی» آن ـ بازاندیشی شده و بازآفرینی شده توسط آدم‌هائی که دیدگاه‌هائی کمابیش مشابه دیدگاه نویسندهٔ خارجی داشتند ـ به چیزی اصالتاً ایتالیائی امکان نضج و بسط بخشید: کاراکترهای توخالی اما رئالیستی در یک محیط مردمی. همچنین نگرش‌های انسانی فیلم، در خور اعتنا بود. قهرمانان فیلم نمایندهٔ هیچ یک از طبقات اجتماعی نبودند. آنها خودشان بودند در مقام انسان‌هائی ملموس و زنده.

وسوسه همچنین، به واقع نقطهٔ آغاز جنبشی بود که سینمای ایتالیا را از تصنع فیلم‌های تاریخی رهائی بخشید. لوکینو ویسکونتی، اشراف‌زادهٔ دست‌چپی که شیفتهٔ بازنمائی زندگی دردمندان فقیر جامعهٔ ایتالیا شده است، در سال ۱۹۴۸ فیلم فوق‌العادهٔ **زمین می‌لرزد** را عرضه می‌کند که اینک از آن به عنوان یکی از دستاوردهای عمدهٔ سینمای دنیا در دههٔ چهل یاد می‌شود.

این فیلم از بسیاری جهات اثری آکنده از تناقض‌ها و تضادهای ناهمساز است، که این تضادها در کنار یکدیگر تألیفی سازگار و یکدست به وجود می‌آورند. نخست، اعتنای خود ویسکونتی ـ به عنوان یک اشراف‌زادهٔ ثروتمند و با فرهنگ به مسائل زندگی تودهٔ فقیر و بی‌سواد و بی‌فرهنگ جنوب، یک ناهمخوانی به نظر می‌رسد. اینکه او به عنوان یک مارکسیست، به مطالعهٔ استقلال و غرور فامیلی می‌پردازد، ناهمخوانی دیگری است. همچنین اقتباس ویسکونتی از نوولی است که به سال ۱۸۸۱ انتشار یافته است، و مع‌الوصف با چنین دستمایه‌ای، وی فیلمی مشحون از مسائل و معضلات جامعهٔ آن روز ایتالیا می‌سازد.

ویسکونتی به منظور انتقال زمانی و مکانی نوول **جووانی ورگا** از یک فضای قرن نوزدهی به فضائی از ایتالیای فقیر و جنگ‌زده، از نوشته‌های مستند **آنتونیو گرامچی** ـ مؤسس حزب کمونیست ایتالیا ـ که مسائل

مربوط به جنوب ایتالیا را از نقطه نظر توسعهٔ اقتصادی و استثمار طبقاتی تجزیه و تحلیل کرده است، بهرهٔ بسیار گرفته است.

زمانی که «دوک سرخ» (نینوفرانک، ویسکونتی را اینسان می‌خواند) برای فیلم کردن نوول «ورگا» به «آسی ترزا»، یک بندر کوچک ماهیگیری در سیسیل می‌رود، تنها قصد ساختن یک اثر مستند دربارهٔ ماهیگیران این بندر را دارد. ولی تماس‌های مکرر او با سیسیلی‌ها و ماهیگیران «آسی‌ترزا» به تدریج ایدهٔ وی را تغییر می‌دهد و به ساختن فیلم داستانی راغبش می‌سازد. به زودی طرح کوچک تهیهٔ یک فیلم مستند، جایش را به طرح بزرگ و غول‌آسای ساختن یک تریلوژی دربارهٔ ماهیگیران، معدنچیان و دهقانان می‌دهد ـ که از این میان تنها قسمت مربوط به ماهیگیران ساخته می‌شود، و «زمین می‌لرزد» نام می‌گیرد.

ویسکونتی ـ که به دست و دلبازی و ولخرجی در کار فیلمسازی شهره است ـ برای فیلمبرداری زمین می‌لرزد، تنها دوازده هزار متر فیلم خام مصرف می‌کند.

«این فیلم، نتیجهٔ گفتگوهای من با ماهیگیران «آسی‌ترزا» بود. قهرمانان داستانم را در بندر یافتم، او یک ماهیگیر جوان بود. دو خواهرش در فیلم، دختران صاحب یک رستوران کوچک بودند، چهره‌های شریف و نجابت بار آنها در دستمال‌های سیاهشان، وقار وجاهت پرتره‌ای از لئوناردوداوینچی را داشت.

من به «بازیگرانم» گفتم یک مستند کوچک می‌سازیم وکارمان بیش از یک هفته طول نخواهد کشید. کار هفت ماه تمام به طول انجامید!...

اولین کاری که ما کردیم، بردن تمام اعضای «خانواده» بود به «کاتانیا». در اینجا یک عکاس محلی تصویری از آنها گرفت که نقش بسیار مهمی در داستان داشت. پس از این، داستان روزبه روز جریان پیدا کرد، بدیهه‌سازی در کارمان بسیار زیاد بود. «بازیگران» ایده‌های زیادی به من می‌دادند. در عین حال نظم کمابیش منطقی فیلمنامه را هم تحت کنترل داشتیم. این شیوهٔ کار، وسوسهٔ به دست آوردن افه‌های مخصوص را در من از بین برد. غالباً گفته شده که «زمین می‌لرزد» بسیار کند است.

در حالی که این فیلم بازتابی است از زندگی در «آسی ترزا» جائی که روز به کندی به شب می‌رسد، و زندگی مردمانش آمیخته با رنج و محنت است. من در فیلمم، تعمداً این ریتم کند را حفظ کردم، و همین کندی بر آهنگ کار ماهم حاکم بود. برای فیلمبرداری اپیزودهای دریائی فیلم، ما مجبور شدیم بیش از یک ماه در قایق‌های ماهیگیری به سر ببریم، آن هم در شب که گرفتن نور لازم از ژنراتورها بسیار مشکل بود...

تمام دیالوگ‌های «زمین می‌لرزد» نتیجهٔ همکاری صمیمانهٔ بازیگران فیلم بود. آنها آنچه را که من می‌خواستم بگویم بالهجهٔ خاص خود بیان می‌کردند. یکی از دستیاران من هم همیشه آماده بود که پیشنهادهای آنان را یادداشت کند. دیالوگ‌ها اصلاح می‌شد، تمرین می‌شد و بعد ضبط می‌شد. آنها دیالوگ‌های هر صحنه را به خوبی ادا می‌کردند، اما از نقش این دیالوگ‌ها و مفهوم کلی آنها در داستان فیلم بی‌خبر بودند. شاید به همین دلیل بود که وقتی آن دو «خواهر»، زمین می‌لرزد را در ونیز دیدند، بر سرنوشت تلخ «برادرها»ی شان گریستند...»

«زمین می‌لرزد» در عین حال که در خدمت درست‌ترین مفاهیم و انگاره‌های نئورئالیستی است، از غنای شاعرانه و تغزل تصویری دلچسبی نیز برخوردار است. سوژهٔ فیلم، فقر کارگر تنها و تک افتاده را بررسی می‌کند و نیز تجزیه و تحلیلی است از موقعیت او در اجتماعی که به آن خدمت می‌کند، اما این اجتماع در خدمت او نیست.

چزاره زاواتینی، تعریف افراطی و بلند پروازانه‌ای از نئورئالیسم دارد: **«فیلم نئورئالیستی فیلمی است که ۹۰ دقیقهٔ پیاپی از زندگی یک کارگر را نشان دهد.»** گرچه هیچ یک از فیلم‌های نئورئالیستی سینمای ایتالیا نتوانستند، قالب این تعریف سختگیرانه را پر کنند، اما در مقایسه «زمین می‌لرزد» بیش از هر فیلم نئورئالیستی دیگری به این تعریف نزدیک شد. در عین حال این اثر، فیلمی بود که به خاطر تسلیم نهائی کاراکتر اصلی در پایان فیلم، مورد خرده‌گیری و انتقاد شدید مارکسیست‌های ایتالیائی قرار گرفت، تا آنجا که پازولینی فیلم را یک اثر «فاسد و مرتجع» خواند. با این

همه، تردیدی نیست که «زمین می‌لرزد» فیلمی استادانه است، با ساختمانی محکم و دقیق و آکنده از رئالیسم شاعرانه، که رنوار را در بهترین فیلم‌هایش به خاطر می‌آورد.

فیلم‌های ویسکونتی از دههٔ پنجاه به این سو

مجموعهٔ کارهای ویسکونتی در دهه‌های پنجاه و شصت همان اهمیت قابل اعتنائی را دارد که دو فیلم بزرگ دههٔ چهل او.

نخستین فیلم ویسکونتی در دههٔ پنجاه «بسیار زیبا» (۱۹۵۱) ـ Bellissma ـ است و دو سال بعد اپیزودی از فیلم «ما، زن‌ها» (۱۹۵۳) را می‌سازد، که این هر دو تنها واسطه‌هایی هستند برای نمایش استعداد بازیگری آنامانیانی، و نسبت به سایر فیلم‌های ویسکونتی حقیر جلوه می‌کند. اما با فیلم «سنسو» (۱۹۵۴) ویسکونتی نشان می‌دهد که می‌تواند پا را از محدودهٔ نئورئالیسم هم آنسوتر بگذارد و کارهائی خشنود کننده عرضه کند که رئالیسم سینمائیش را با ذوق سرشاری که در زمینهٔ اپرا دارد، درهم آمیزد. از این به بعد است که کار ویسکونتی را دیگر نمی‌توان از یک دیدگاه صرفاً رئالیستی مطالعه کرد.

سنسو به بازنمائی نبردهای ایتالیائی‌ها و اتریشی‌ها در سال ۱۸۶۶ می‌پردازد، به موازات این نبردها، یک ماجرای عشقی بین «کنتس سرپی‌یری» ایتالیائی (آلیداوالی) و ستوان زیبای اتریشی «فرانتس مالر» (فارلی گرینجر) به وجود می‌آید که به ناکامی می‌انجامد. امتیاز عمدهٔ فیلم، صحنه‌های نبرد آن است که معادل سینمائی صحنه‌های «واترلو»ی استاندال در نوول عزلتگاه پارم به نظر می‌رسد. سنسو، در مجموع، یک میلودرام است، داستان مدرنی است در یک جامعهٔ قرن نوزدهی، باترکیب‌های بصری جذابی که یادآور نقاشی‌های قرن نوزدهم هستند.

ویسکونتی در شب‌های روشن (۱۹۵۷) از نئورئالیسم فاصله‌ای بازهم بیشتر می‌گیرد. فیلمنامه را خود وی به یاری همکار جدا نشدنی‌اش

«سوسوسچی دآمیکو» براساس داستانی از **داستایوسکی** می‌نویسد، و فیلمبرداری را در دکوری که خیابان‌های سرد و برفی شب هنگام را نشان می‌دهد، به انجام می‌رساند.

شب‌های روشن در خلق و حفظ حالت (Mood) ـ در این مورد، دنیای رؤیائی عشق ایده‌آل ـ به اندازهٔ سنسو موفق شده است. ماریو (**مارچلو ماسترویانی**) در دنیای واقعی زمانهٔ خود زندگی می‌کند، اما «ناتالیا» (**ماریاشل**) به کلی از زمان و تاریخ و دنیای خارج بریده است و در دنیای قصه‌های جن و پری می‌زید. مع‌الوصف در انتهای فیلم، این «ناتالیا»ست که به مقصود می‌رسد و عاشق سفر رفته‌اش را باز می‌یابد. برای «ماریو» تنها ناکامی و دلمردگی به جای می‌ماند.

این یکی از آن فیلم‌های ویسکونتی است که تأثیر آشکاری از رئالیسم شاعرانهٔ سینمای دههٔ سی فرانسه را نشان می‌دهد. اما با این همه و با وجود آن نورپردازی اکسپرسیونیستی دکور خیابان فیلم، بیشتر فیلم‌های **مارسل کارنه** («روز طلوع می‌کند» و «خیابان ساحلی بروم» (Quai des Brume) را به یاد می‌آورد تا فیلم‌های رنوار را.

روکو و برادرانش (۱۹۶۰) برای ویسکونتی بازگشتی است به رئالیسم و به تعبیری می‌توان آن را ادامهٔ **زمین می‌لرزد** دانست، به این صورت که خانوادهٔ جنوبی در پی سرنوشت خود به شهر بزرگ میلان مهاجرت کرده‌اند.

روکو و برادرانش هم مثل **زمین می‌لرزد** داستانی است از شکست و جدائی اعضای یک خانواده. فیلم تا آنجاکه به محتوایش مربوط می‌شود، آمیزه‌ای آگاهانه از منابع متفاوت ادبی است:«ابله» **داستایوسکی** (در مورد کاراکتر روکو)، **توماس‌مان** (ماجراهائی که بر خانواده می‌گذرد)، **جووانی ورگای** سیسیلی و **جووانی تستوری** سیسیلی. فیلم همچنین بازیگرانی از تمام اروپا را به خدمت می‌گیرد: **کاتیناپاکسینو**، **آلن دلون**، **آنی ژیراردو**، **رناتو سالواتوری** و **کلادیا کاردیناله**.

روکو و برادرانش یکی از فیلم‌های مهم ویسکونتی است، منتها فقدان توازن و یکدستی پرداخت به آن لطمه می‌زند. فیلم ترکیبی جانیفتاده از حماسه و ملودرام، و رئالیسم و نماد است.

به سال ۱۹۶۲، ویسکونتی اپیزود شنل Il Lauoro را از فیلم **بوکاچو ۷۰** ساخت (دواپیزود دیگر این فیلم را **فلینی** و **دسیکا** ساختند). ولی فیلمی که خشنودی و تحسین بسیار برانگیخت، **یوزپلنگ** (۱۹۶۳)، اقتباس بسیار وفادارانه او از نوولی نوشتهٔ **توماسی دی لامپه دوزا** بود.

آشکارا شاید هیچ کارگردانی بیشتر از ویسکونتی صلاحیت و شایستگی آن را نداشت که دیدی از یک اشرافیت رو به زوال و تنازع بقا را بر پردهٔ سینما منعکس سازد. ویسکونتی در این فیلم دریغ آشکارش را بر یک گذشتهٔ اشرافی (بخصوص در آن صحنهٔ طولانی رقص)، با آگاهی مطلوبی از پیچیدگی‌های ظریف و زیرکانهٔ مانورهای سیاسی همراه می‌سازد و در هدایت بازیگران خارجی فیلمش (**برت لنکستر و آلن دلون**) همانقدر موفق است که در اخذ بازی‌های درخشان از بازیگران ایتالیائیش (**رومولووالی و ریناموره‌لی**).

ستارگان تار دب اکبر (۱۹۶۵) ویسکونتی را به حال و هوایی تازه می‌کشاند ـ این فیلم تراژدی است که تا حد امکان درهم فشرده شده و در فضای یک خانواده که پیله‌ای دور خود تنیده و با خاطرات دردآلو بیست سال گذشته‌اش زندگی می‌کند، پیاده شده است.

ساندرا، دختر خانواده، که همراه با شوهر آمریکائیش به خانه‌شان در «وولترا» باز می‌گردد، از این سوءظن رنج می‌برد که مادر و ناپدریش، پدر یهودیش را در زمان جنگ لو داده و تسلیم گشتاپو کرده باشند. مادر، در یک بیمارستان روانی به سر می‌برد و پسر خانواده که شایعاتی دربارهٔ رابطهٔ جنسی زمان کودکیش باخواهراش، ساندرا، ذهنش را آشفته است نوولی با الهام از زندگی خود نوشته و در آن به «گناه»اش اعتراف کرده است. وی از «ساندرا» می‌خواهد که بازگردد، چون ساندرا نمی‌پذیرد، خودکشی می‌کند.

فیلم که آشکارا یادآور افسانهٔ «اورسته» و «الکترا»ست، فاقد یک بعد تحلیلی اجتماعی نظیر «روکو و برادرانش» است.

ستارگان تار دب اکبر به هر حال به عنوان تجربه‌ای در فرم کار موفقی بود، اما «بیگانه» (۱۹۶۷) فیلمی که ویسکونتی براساس نوول معروف آلبرکامو ساخت، اثری از هر نظر ناموفق بود. فیلم، گرچه به عنوان یک کار سینمائی از نظر بصری زیباست و ویسکونتی بهره‌های خوبی از چشم‌اندازها و نور طبیعی الجزیره گرفته است، اما به طور کلی در بازنمائی دید سرد و بی‌احساس کامو از یک زندگی پوچ و بیهوده، به زبان تصویر عاجز می‌ماند. بهترین کارهای ویسکونتی آنها بوده‌اند که براساس، و یا باالهام از یک نوول ساخته است، اما تمامی اعتنای او معطوف یک انگاره و برداشت قرن نوزدهی از داستان است، و بنابراین در برخورد با دنیای نیمهٔ قرن بیستم نوول کامو، وی را اساساً فاقد آن صمیمیت و حساسیت و بینش لازمه برای فیلم کردن چنین نوولی می‌یابیم.

مع‌الوصف، ویسکونتی پس از ساختن یکی از اپیزودهای جادوگران (۱۹۶۷) همچنان دلبستهٔ سیر و تفحص در مقطع‌هائی تاریخی از قرن بیستم می‌ماند و با عرضهٔ فیلم «نفرین شدگان» (۱۹۶۹)، نشانه‌هائی چنان خشنودکننده به دست می‌دهد که ناکامی وی در «بیگانه» فراموش می‌شود.

عنوانی که خود ویسکونتی برای این فیلمش می‌پسندد، «غروب خدایان» (Götterdämmerung) است که اشاره‌ای است روشن به ابعاد اپرائی این بررسی عمیق «نازیسم» به عنوان یک ایدئولوژی منحرف و فاسد. فیلم با حمایت مالی کمپانی برادران وارنر در انگلستان با شرکت یک گروه «جهان وطن» از بازیگران مسلط (درک بوگارد، اینگرید تولین، هملوت برگر و چند بازیگر دیگر) فیلمبرداری می‌شود.

مرگ در ونیز (۱۹۷۱)، فیلم بعدی ویسکونتی، بی تردید بهترین فیلم غیر نئورئالیستی اوست. این فیلم، همانگونه که توماس مان (نویسندهٔ اصل داستان) می‌خواسته اندیشهٔ والا و راستینی است دربارهٔ زیبائی.

ویسکونتی در فیلمش تسلیم و میرائی هنرمند را در مواجهه بازیبائی جاویدان که آفریدنش ماورای توان بشر است، نشان می‌دهد. بازی «درک بوگارد» در قالب گوستاو آشنباخ مشرف به موت، همانقدر بی‌نقص و کنترل شده است که میزانسن‌های جاندار و فوق‌العاده زیبای ویسکونتی، در چشم‌اندازهای «ونیز» افسون کنندهٔ آخرین سال‌های قرن نوزدهم.

«لودویگ» (۱۹۷۳) تازه‌ترین فیلم ویسکونتی اینک روی پرده‌های اروپاست. این فیلم، بازنمائی زندگی لودویگ دوم سلطان باواریاست که به خاطر نگاه‌هایش، جنون خود بزرگ بینی‌اش و نیز حمایتش از هنرمندان بزرگی مثل ریشارد واگنر، معروف است. ویسکونتی در مورد این فیلم می‌گوید: **«فکر ساختن فیلمی دربارهٔ لودویگ باواریا موقعی که تدارک ساختن «نفرین شدگان» را می‌دیدم، به ذهنم رسید. در آن زمان من قلعه‌ای در «باواریا» یافتم و به دیدن تئاتری که این مرد استثنائی درآنجا زیسته و بر آنجا حکومت کرده بود، رفتم. مطالعهٔ خصوصیات کاراکتر لودویگ مرا بیش از پیش شیفتهٔ او کرد. یک خصوصیت استثنائی او، ضعف خارق‌العاده‌اش برای زیستن در واقعیت بود. او دنیاهای فانتزی را دوست داشت. قلمرو واقعی او این دنیاها بودند. او حکومت بر هنرمندان را بسیار بیش از حکومت بر سیاستمداران دوست داشت.»**

نقش لودویگ را **«هلموت برگر»** آکتور محبوب سال‌های اخیر ویسکونتی بازی می‌کند و در کنار وی **آلک گینس** بازیگر نقش ریشارد واگنر است، کاراکتری که دوستی‌اش با لودویگ نقشی ویرانگرانه در حکومت لودویگ بازی کرد.

برای تهیه این مطلب از این منابع کمک گرفته‌ایم:

ـ «سینمای ایتالیا» اثر پیرلپرون.
ـ «تاریخ اجمالی سینما» تألیف پیتر کاوی.

ـ «دایرة‌المعارف جهانی فیلم» تألیف راجر مانول.

ـ «دایرة‌المعارف سینما» تألیف پیتر گریهام.

ـ مقالهٔ «نابودی نئورئالیسم» ـ شمارهٔ سپتامبر ۱۹۷۰ مجلهٔ فلیمز اندفیلمنگ.

ـ «راهنمای جهانی فیلم» ـ شمارهٔ سال ۱۹۷۲.

پای صحبت «رنه کلر»

جان باکستر ـ جان جیلت
ترجمهٔ شاهرخ نیک‌بین

«رنه کلر» که نام حقیقی او «رنه‌شومت»[1] است، در ۱۱ نوامبر ۱۸۹۸ متولد شد. در ۱۹۱۷ برای مدت کوتاهی در واحد آمبولانس ارتش فرانسه خدمت کرد. در همین زمان کتابهای شعر جنبش بشری (۱۹۱۷) و زمین (۱۹ ـ ۱۹۱۸) را تصنیف کرد. در ۱۹۱۹ به عنوان روزنامه‌نگار در نشریهٔ آشتی‌ناپذیر[2] شروع به کارکرد و اولین کارش در سینما ایفای نقشی بود در فیلم «گل زندگی» (۱۹۲۰) اثر «لوئی فولر» که بعد با فیلم «معنی‌مرگ» (۱۹۲۱) اثر «پروتوزانف» و دو فیلم سریال به کارگردانی «فوی یاد» به نام‌های «یتیم» (۱۹۲۱) و «تاج رین‌ی» (۱۹۲۱) ادامه یافت. او در فیلم‌های «هیاهوی نیمه شب» (۱۹۲۲) و «افسانهٔ خواهر بئاتریس» (۱۹۲۲) دستیار «ژاک دو بارون سلی» بود. سایر آثار ادبی رنه کلر شامل نوولی به نام آدام (۱۹۲۶) و دو داستان ازلبهٔ عقربه و شاهزاده خانم چینی (۱۹۵۲) و کتابی در نقد فیلم به نام انعکاس کامل (۱۹۵۱) است. یک اقتباس رادیوئی هم از داستان یک اشک شیطان (۱۹۵۱) اثر «گوتیه» انجام داد و داستان زادهٔ دیروز اثر «گارسون کانین» را به نام مسافرت در واشنگتن ـ به فرانسه ترجمه کرد.

ـ رنه کلر از مدعوین اصلی و برجستهٔ دومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران است که از ۵ تا ۱۵ آذر ماه در تهران برگزار می‌شود، به این مناسبت در زیر کوتاه شدهٔ گفتگوئی را که نویسندگان مجلهٔ *Focus an Cinema* با او انجام داده‌اند، می‌آوریم.

1.Reen Choumette 2. Intransigeant

ـ چگونه وارد حرفهٔ سینما شدید؟

به طور تصادفی. هیچ گاه قبلاً به آن فکر نکرده بودم. خبرنگار جوانی در یک روزنامه بودم و دوستانی داشتم که با دسته‌ای از بازیگران دختر، رقاصه‌ها، یک فیلم آماتوری می‌ساختند. یکی از آنها فکر کرده بود که برای فیلم خاص و کوچکی که می‌سازند احتیاج به مردجوانی دارند که دخترها را دوست داشته باشد. و من خیلی علاقمند بودم ـ نه به فیلم، بلکه به دخترها. برای چند روز نقش کوچکی را ایفا کردم و بعد به وسیلهٔ یک‌کمپانی تهیهٔ فیلم‌شغلی به من پیشنهاد شد. اگر چه این کمپانی فیلمبرداری خیلی ثروتمند نبود، اما می‌توانست خیلی بیشتر از حرفهٔ روزنامه‌نگاری دستمزد بدهد. و به این ترتیب من تقریباً مجبور شدم برای اینکه پول بیشتری به دست بیاورم تغییر شغل دهم. من ابداً به هنرپیشه بودن علاقه‌ای نداشتم. حتی از این کار ـ جلو دوربین بودن ـ نفرت داشتم. در ضمن زشت هم بودم. بعد متوجه شدم که سینما وسیلهٔ جالبی است. و با خود فکر کردم که «اگر مجبور باشم کاری بکنم بهتر است پشت دوربین باشد تا جلوی آن.» بعد به حرفهٔ قبلی نویسندگی خود بازگشتم و اولین فیلمنامهٔ خود را نوشتم که «پاریس که می‌خوابد» نام داشت.

ـ بین بیست فیلم از آثار شما که من به تازگی دیدم فیلمی که از آن خیلی خوشم آمد «دو آدم خجالتی» است. آیا خودتان هم آن را دوست دارید؟

ـ نه. من فیلم «کلاه حصیری ایتالیائی» را ترجیح می‌دهم چون نوآوری‌های بیشتری در آن وجود دارد.

ـ چیزی که در فیلم «دو آدم خجالتی» زیباست این است که شما ابداعات کوچک و جالب توجه فراوانی انجام داده‌اید. مثل تقسیم پرده.

ـ این فیلمی بود که سینما را هجو می‌کرد. آخرین فیلم صامت من بود.

ـ آن سال‌های آخر دههٔ ۱۹۲۰ باید دورهٔ شگفت‌انگیزی بوده باشد که آن اندازه آدم‌های خوب پیدا می‌شد نه فقط در بین کارگردانان بلکه میان فیلمبرداران و تکنیسین‌ها. کمی دربارهٔ «لازارمیرسون» حرف بزنید.

ـ «لازارمیرسون» سال‌ها مدیر هنری من بود. اول دوستی‌ما پایه گذاری شد و بعد همکاری کامل‌مان. من همیشه با «لازار» بحث و گفتگو می‌کردم؛ بیشتر موارد من خودم طرحی داشتم، طرح‌های کوچکی که او آنها را مرتب می‌کرد. او یک نابغه بود. یک ابداع کنندهٔ حقیقی در آن نوع سبک.

ـ که سبکی ظریف و روشن بود، صحنه‌ها در ظاهر کوچک بود، اما هر چیزی که لازم بود در آن پیدا می‌شد.

ـ در آن هنگام ما استودیوی خیلی کوچکی داشتیم و مجبور بودیم که معجزه کنیم. فیلم بزرگی چون «آزادی از آن ماست» در یک استودیوی خیلی کوچک ساخته شد. اما «لازار» ابداعات زیادی داشت و ما از نزدیک با «ژرژپرینال» فیلمبردار اصلی که بعداً به انگلستان رفت کار کردیم. در حقیقت یک تیم عالی داشتیم. در آن موقع صحنهٔ ما آن‌قدر کوچک بود که مجبور می‌شدیم در عرض شب صحنه‌های جدیدی را بسازیم. ما در استودیو می‌خوابیدیم و مثل راهب‌ها همه با یکدیگر زندگی می‌کردیم. این افسون کننده‌ترین قسمت زندگی حرفه‌ای من بود.

ـ چطور با این عده کار می‌کردید؟ وقتی که در وهلهٔ اول یک داستان به فکرتان می‌آمد آیا همهٔ آنها را جمع می‌کردید و می‌گفتید که من صحنه‌ای این چنین می‌خواهم؟

ـ نه، نه. در بیشتر موارد من به تنهائی داستان می‌نوشتم ـ البته من با این عده به عنوان دوستان خود صحبت می‌کردم ـ و وقتی که داستان کامل می‌شد جلساتی طولانی برگزار می‌کردیم که دربارهٔ آن بحث و گفتگو

کنیم. مثلاً در مورد فیلم «میلیون»، من این نمایشنامهٔ خنده‌دار (فارس) را پیدا کردم ـ در ابتدا نمایشنامه «فارسی» بود که می‌دانید من فقط قسمت کوچکی از آن را گرفتم، این چیزی است که در فرانسه ما به آن VAUDEVILLE می‌گوئیم. این نمایش تا حد زیادی به گفتگو متکی بود، می‌فهمید، و من از این موضوع نفرت داشتم چون هنوز کارگردان فیلم‌های صامت بودم. من فضائی بلاهت‌آمیز می‌خواستم و تصمیم گرفتم که فیلم در زمینهٔ واقعی نباشد. و بعد این نظریه را قبول کردیم که مقداری تور بین هنرپیشگان و صحنه قرار دهیم که تصوری از غیر واقعیت را ایجاد می‌کرد، با وجود این حقیقت که می‌شد اشیاء حقیقی را در زمینهٔ صحنه‌ها دید خیال می‌کنم که این یکی از جالب‌ترین تجربه‌هائی باشد که به وسیلهٔ خودم و همکارانم در صحنه صورت گرفته است. بودن تور در روی صحنه‌ها مشکل بزرگی را برای مدیر فیلمبرداری ایجاد کرده بود چون نمی‌شد از نور مقابل استفاده کرد. در آن هنگام ما روزی چهارده تا پانزده ساعت کار می‌کردیم. در آن روزها هیچ مقررات صنفی وجود نداشت.

ـ اگر احساس می‌کردید که سوژه‌ای را دوست دارید ادامه می‌دادید. شما می‌توانستید ساعت‌ها کار کنید.

ـ ساعت‌ها. چون برنامهٔ ما خیلی فقیرانه بود نمی‌توانستیم پول زیادی خرج کنیم. فیلم «میلیون» در عرض شش هفته ساخته شد که با توجه به مشکلات فنی آن، مسئلهٔ قابل توجهی است.

ـ من به تازگی «برج»، فیلم کوتاه شما را دربارهٔ برج ایفل دیدم. این فیلم ضمیمهٔ زیبایی برای فیلم «پاریس که می‌خوابد» است.

ـ وقتی فیلم «پاریس که می‌خوابد» را تمام کردم آن‌قدر به برج ایفل علاقمند شده بودم که فکر کردم به قدر کافی به آن نپرداخته‌ام. چون ضرورت‌های فیلمنامه مرا مجبور می‌کرد که سریع‌تر کار کنم. بعداً از

کمپانی کوچکی که برای آن کار می‌کردم خواستم که فقط یک دوربین فیلمبرداری به طور رایگان به من بدهد چون می‌خواستم فیلمی به خاطر دل خودم بسازم و همین کار راهم کردم.

ـ مشکلات فنی فیلمبرداری «پاریس که می‌خوابد» باید باور نکردنی بوده باشد.

ـ مشکلات مالی باور نکردنی بود. به خاطر دارم یک بار که همراه گروه کوچکم در پای برج ایفل بودیم و از شخصی که بنا بود مدیر تهیهٔ فیلم باشد خواستم که وارد برج شویم، او گفت که ما پول کافی برای خرید بلیت ورودی نداریم.

ـ «پاریس که می‌خوابد» یکی از فیلم‌های فوق‌العاده شماست. با توجه به فیلم‌های اولیه‌تان که به طرح و بازی توجه دارد، این فیلم شعری است در وصف ماشین؛ یکی از اولین فیلم‌های علمی ـ تخیلی حقیقی.

ـ درست است. اما شما هیچ گاه فیلم «پاریس که می‌خوابد» را به درستی ندیده‌اید چون نسخه‌ای که در «سینما تک فرانسه» پیدا شد و در نیویورک و جاهای دیگر دوباره چاپ شد یک نسخهٔ کاملاً قلب شده است. صحنه‌های زیادی از فیلم از بین رفته است و اشخاصی ـ نمی‌دانم چه کسانی و یا چه وقت صحنه‌هائی را به یکدیگر چسبانده‌اند. تازگی‌ها من نسخهٔ بهتری از فیلم «پاریس که می‌خوابد» را پیدا کردم و با حذف مقدار زیادی از صحنه‌های بد، نسخهٔ جدیدی از آن ساخته‌ام. این نسخه خیلی بهتر است و امیدوارم که به سینما تک‌های جهان راه یابد، چون وقتی نسخهٔ فعلی را می‌بینم عصبانی می‌شوم ـ این فیلم من نیست. اما من حالا دوباره آن را مونتاژ کرده‌ام و اگر چه این نسخه هم دقیقاً همان چیزی که در ابتدا بوده نیست اما خیلی بیشتر شبیه آن به نظر می‌رسد. پایان فیلم در نسخهٔ «سینماتک» بسیار فجیع بود.

ـ من نسبت به فیلم «آنتراکت» و این مسئله که چطور «اریک ساتی» (آهنگساز معاصر فرانسوی) در آن گرفتار شد کنجکاو هستم.

ـ «اریک ساتی» نبود، من بودم که گرفتار شدم. چون در آن هنگام بالهٔ سوئدی در پاریس بود و فعالیت زیادی داشت که نتیجهٔ مستقیم موفقیت بالهٔ روسی بود. «رولف دوماره» مردی بسیار باهوش و همین طور ثروتمند بود ـ صاحب یک گروه باله باید پولدار باشد ـ او از دوست نقاشم «پیکابیا» و «ساتی» خواسته بود که باله‌ای راتصنیف کنند. «پیکابیا» این ایده‌را داشت که همچون رسم نمایش‌های قبل از جنگ اول در بین پرده‌های باله فیلمی را نمایش دهد. در آن هنگام موقع آنتراکت و در فاصلهٔ بین پرده‌ها یک فیلم نمایش داده می‌شد. و او از من خواست که این کار را انجام بدهم. چون من در سینما کار می‌کردم و تنها آدم سینمائی بودم که او می‌شناخت. من خوشحال بودم که این کار به من محول شده بود.

ـ با نگاهی به فیلم‌های آمریکائی شما درگذشته، آیا منصفانه احساس می‌کنید که از فیلم‌های آمریکائی‌تان راضی باشید؟ شما در عرض شش سال فیلم‌های نسبتاً معدودی ساختید. آیا دلتان می‌خواست که می‌توانستید فیلم‌های بیشتری بسازید؟

ـ مطمئناً. من نمی‌خواستم که یک قرار داد سالیانه را قبول کنم. در آن روزها هالیوود در اوج امپراطوری خود بود. انضباط داشت. به وسیلهٔ همکارانم قراردادهائی به من ارائه شد اماباامضاء کردن یک قرارداد به طور کامل برده یک استودیو می‌شدم. باید فیلمی راکه آنها می‌پسندیدند، و در همان زمان که آنها می‌خواستند کارگردانی می‌کردم. و من هیچ گاه قبول نکردم. من کم و بیش مستقلا کار می‌کردم که این، درهالیوود برخلاف سیستم مرسوم و بسیار مشکل‌تر از آن است. دلیل دیگری که من نتوانستم فیلم‌هائی راکه می‌خواستم بسازم این بود که آن زمان موقع جنگ بود و کاهش بزرگی در فیلمنامه‌ها پیدا شده بود. بیشتر فیلم‌ها سوژه‌های جنگی داشت و من نمی‌خواستم دست به آنها بزنم من مدت کوتاهی در جنگ

جهانی اول شرکت داشتم و آن قدر خوب آن را به خاطر داشتم که نمی‌خواستم فیلم جنگی بسازم ـ آن هم با یک آرایش نفرت‌آور. من با امکانات فیلمسازی کمی محدود شده بودم که اکثراً کمدی بود.

ـ با نگاهی به فیلم‌های آمریکائی شما، خیال می‌کنم که فیلم‌های خوبتان در این دوره «من با یک ساحره ازدواج کردم» و «شعله‌های نیواورلئان» است.

ـ «شعله‌های نیواورلئان» تلاش مذبوحانه و شکستی بزرگ در زندگی حرفه‌ای من بود وقتی که کار را در هالیوود شروع کردم آنها مشتاق خوش‌آمدگوئی به مردمی که در اروپا می‌شناختند بودند. ما به راستی امکانات زیادی داشتیم. اما می‌دانید که هالیوود چگونه است اگر آنها خیلی به آدم امید بسته باشند و آدم شکست بخورد کار تمام است. و این مطلب در «شعله‌های نیواورلئان» برای من اتفاق افتاد شاید این فیلم برای آن زمان خیلی زود بود.

ـ این فیلم دارای زیباترین صحنه‌های کمدی بود و شما «مارلن دیتریش» را خیلی خوب به کار گرفتید. او یک هنرپیشهٔ کمدی بزرگ نیست.

ـ یکی از سرزنش‌هائی که به وسیلهٔ مطبوعات دربارهٔ من پیش آمد، این بود که من «دیتریش» را به وضع اغراق‌آمیز و مسخره‌ای به کار گرفته بودم، که تا حدی حقیقت دارد: من قصد نداشتم که فیلمی از «مارلن دیتریش» واقعی بسازم و ضمناً او هم بد نبود. من فیلمنامه را با «نرمن کراسنا» نوشتم. این نمونهٔ نادری در تاریخ سینماست که دو نفر که یکدیگر را نمی‌شناسند باهم کار کنند و دست به تلاش مذبوحانه بزنند و دوستان خوبی باقی بمانند. این مسئله خیلی نادراست. این فیلم به وسیلهٔ «رودلف ماتنه» یک فیلمبردار بزرگ و دوست قدیمی من فیلمبرداری شد. او فیلم «ژان دارک» اثر «درایر» را فیلمبرداری کرده بود. عجیب است که وقتی من وارد استودیوهای «یونیورسال» شدم دو نفر از همکاران اروپائی‌ام را که با

آن کمپانی قرار داشتند در آنجا یافتم، «رودلف مانته» برای فیلمبرداری و «رنه هویر» برای طراحی لباس.

ـ آیا پایان فیلم همان‌گونه بود که شما می‌خواستید؟ در مقایسه با بقیهٔ فیلم پایان آن کلی سنگین به نظر می‌رسد.

ـ بله. حتی در اولین نظری که «نرمن کراسنا» برای فیلمنامه داشت وجود ایدهٔ لباس شناور در روی آب را به یاد می‌آورم.

ـ حالا دربارهٔ «من با یک ساحره ازدواج کردم». شما اغلب در فیلم‌های‌تان به فانتزی برگشت می‌کنید. آیا مخصوصاً دنبال سوژهٔ فانتزی می‌گشتید؟

ـ نه. بعد از آن تلاش مذبوحانه‌ای که کرده بودم در جستجوی سوژه‌ای بودم که آن را فیلم کنم، هر فیلمی. بعضی از افراد می‌گویند که من با این تیم، فرصتی به «ورونیکالیک» دادم. اما عکس آن صحت دارد او به من فرصت داد. چون در آن هنگام «ورونیکالیک» یک هنرپیشهٔ جوان خوش آتیه بود که کمپانی «پارامونت» قراردادی با او بسته بود. یک بار من با «پرستون استورجس» که دوست بزرگ من و آن هنگام کارگردان مهمی در «پارامونت» بود ملاقات کردم. داستان فیلم را که اقتباسی از یک نوول ناتمام نوشتهٔ «توماس اسمیت» بود به او گفتم و بعد «پرستون» گفت این ممکن است نقش خوبی برای «ورونیکالیک» باشد چون کمپانی «پارامونت» مایل است از او ستاره‌ای بسازد. بعد ما دو نفر با رئیس «پارامونت» صحبت کردیم. به این دلیل است که می‌گویم کم و بیش به وسیلهٔ «ورونیکالیک» قراردادی با کمپانی «پارامونت» امضاء کردم.

ـ چرا شما «فردریک مارچ» را برای نقش مرد اول فیلم انتخاب کردید؟

ـ پیدا کردن هنرپیشه کار آسانی نبود. آن زمان هنگام جنگ بود و بسیاری از هنرپیشه‌های مرد جوان در جبهه بودند.

ـ و بعد فیلم «فردا اتفاق افتاد»، یک فیلم فانتزی دیگر.

ـ خوب، مردم برای من داستان‌های فانتزی می‌فرستادند چون آنها می‌دانستند که من یک فیلم فانتزی ساخته بودم. شما می‌دانید که همهٔ این داستان‌ها یک شکل است. هیچ چیز از یک داستان فانتزی محدودتر نیست. با سوژه‌های ملاقات یک پسر و دختر، می‌شود صدها فیلم ساخت و صدها نوع تغییر در آن. اما یک داستان فانتزی همیشه یا مسافرتی است به ماه و یا شبحی که دوباره باز می‌گردد ـ ده تا پانزده ـ سوژهٔ اصلی بیشتر نیست.

ـ تماشای فیلم «خبر را برسان» این روزها مشکل است.

ـ خدا را شکر! این فیلم باید سوزانده می‌شد. فقط یک حلقه از فیلم است که چیز خوبی از آن پیدا می‌شود. داستانی احمقانه داشت. در آن هنگام من کمپانی «کوردا» را ترک کرده بودم و به عنوان تهیه کننده با گروه دیگری قرار داد بسته بودم و داشتم فیلم جالبی را آماده می‌کردم اما بدبختانه نتوانستم فیلمنامهٔ آن را تمام کنم. در همین ضمن شخصی به نام «جک بوکانان» ـ که مرد جذابی بود ـ کم و بیش متصدی تهیهٔ فیلم جدیدی در این شرکت بود و مجبور بودم که یکی دو فیلم تهیه کنم. در آن هنگام «جک» هیچ فیلمنامه‌ای نداشت. بعداً من در فرانسه فیلمی را دیدم که داستانش به نظر می‌رسید برای «جک» جالب باشد و او را مجبور کردم که امتیاز آن را برای خودش بخرد. اما وقتی نتوانستم فیلمنامهٔ خود را تمام کنم و به دردسر افتادم ـ از کار خودم راضی نبودم ـ گفتم: «خوب جک، من این فیلم را برای تو کارگردانی می‌کنم». من هیچ گاه قصد ساختن آن را نداشتم، نباید هیچ گاه فیلمی که از فیلم دیگری اقتباس شده باشد ساخت. این فیلم البته نسخهٔ دوم فیلم دیگری نبود اما متکی برداستانی بود که قبلاً برای فیلم دیگری از آن استفاده شده بود. و من خیال می‌کنم که این مسئله همه الهامات آدم را می‌کشد.

ـ آیا هیچ تأسفی به خاطر فیلم ناتمام «هوای خالص» دارید؟ تا چه اندازه از آن فیلم را کارگردانی کردید؟

ـ این فیلم به علت جنگ ناتمام ماند. ما خیلی در آن پیشرفت نکرده بودیم چون فقط صحنه‌های محلی آن را تهیه کرده بودیم که در ضمن مشکل‌ترین قسمت‌های آن بود. اینها صحنه‌هائی طولانی نبود ـ ممکن است ده تا بیست دقیقه طول کشیده باشد، نه بیشتر، اما مشکل‌ترین مسائل حل شده بود. صحنه‌هائی محلی با یک دسته از کودکان ـ و چیزهائی شبیه آن، بعد من به استودیو رفته بودم که در آن کارها می‌توانست خیلی آسان‌تر باشد اما جنگ کارها را متوقف ساخت. فیلم دربارهٔ کودکان یک شهر بزرگ است که هیچ گاه دهکده‌ای را ندیده‌اند آنها نمی‌دانند که درخت و مزرعه چیست آنها به وسیلهٔ تشکیلاتی برای گردش و سرگرمی کودکان فقیر به آنجا برده می‌شوند و فیلم عکس‌العمل کودکان است در برابر پدیده‌های طبیعت. یک داستان جالب توجه.

ـ این فیلم یک طرح کاملاً کودکانه دارد یا برای اشخاص بزرگسال است؟

ـ عجب است. این فیلم می‌توانست یکی از اولین فیلم‌های نهضت «نئورئالیسم» باشد. من شروع به فیلمبرداری در خیابان‌های پاریس کردم، در مکان‌های حقیقی که همان‌طور که می‌دانید ابداً در سبک کارهای من نیست.

ـ آیا چیزی از این فیلم باقی مانده است؟

ـ شاید اما چیز جالب توجهی ندارد.

ـ در عرض هفت سال گذشته، تصمیم گرفتید کار نکنید یا علتش مسئلهٔ پیدا نشدن سوژه‌های جالب بود؟

ـ هر دو صادق است در سن من و بعد از زندگی حرفه‌ای‌ام، نمی‌خواهم فیلمی بسازم فقط برای اینکه فیلم ساخته باشم ـ والبته هر

اندازه که آدم مسن‌تر بشود مشکل پسندتر خواهد شد. اگر من سوژه‌ای که ساختن آن ارزش داشته باشد نداشته باشم فاقد انگیزهٔ فیلمسازی هستم. شاید کار بیشتری برای تلویزیون انجام بدهم چون همیشه چیزهای تازه را دوست دارم.

ـ آیا در بین فیلم‌های‌تان فیلم محبوبی دارید؟

ـ نه یک فیلم کامل ـ بلکه فقط قسمت‌هائی از هر فیلم. فیلمی وجود ندارد که من کارگردانی کرده باشم و آن را کامل تلقی کنم. شاید من آدمی احساساتی باشم اما فیلم‌های پاریسی‌ام را دوست دارم.

ـ من خیال می‌کنم که فیلم محبوبیم «چهاردهم ژوئیه» باشد.

ـ بعضی از قسمت‌های این فیلم خوب است، مثلاً نیمهٔ اول آن ـ که بعداز آن من در فیلمنامهٔ آن دچار دردسر شدم. این فیلم کمی مخالف افکار عمومی بود سعی کردم که فیلمی بدون داستان بسازم، فقط یک سری خوشمزگی و شیرین کاری‌های کوتاه. و بعد از نیمهٔ اول آن خودم را گرفتار یافتم فیلم دیگری که آن را هم خیلی دوست دارم «مانوورهای بزرگ» است. این فیلم را دوست دارم چون داستان در محل زندگی من در دوران جوانی به وقوع می‌پیوندد. من در هنگام کودکی نزدیک «ورسای» زندگی می‌کردم که آنجا تعداد زیادی افسر و سوار کار پیدا می‌شد. من همیشه مجذوب این دنیا بودم و خواستم که فیلمی دربارهٔ آن بسازم.

ـ من تصور می‌کنم که بدون شک این زیباترین فیلم شماست.

ـ بله. از نظر فنی فیلم بسیار مشکلی بود اظهار نظر مجلهٔ «تایم» را به خاطر دارم که نوشته بود «ژرارفلیپ» در شهر کوچکی در فرانسه زندگی می‌کند که به طور غیر عادی پر از زنان زیباست» این مسئله درست بود. همهٔ آن دخترها زیبا بودند.

ـ شما در فیلم‌هایتان بازن‌ها به خوبی رفتار کرده‌اید ـ آنها به طور مطبوعی بر اوضاع مسلط می‌شوند.

ـ من بارها متهم شده‌ام که یک کارگردان مرد پرداز بوده‌ام چون اغلب شخصیت‌های اصلی فیلم‌هایم مرد هستند.

ـ اما اگر به سال‌های سی برگردیم روی هم رفته شخصیت‌های زنان در آن فیلم‌ها باشکوه است.

ـ نقش‌های حقیقی که من برای زن‌ها ساختم خیلی معدود است. در فیلم «میلیون»، «مارلن دیتریش» و البته «ورونیکالیک».

ـ چه کسی نقش شاهزاده خانم را در «آخرین میلیارد» بازی کرده است؟

ـ «رنه سن سیر»، و چه فیلم بدی بود! می‌توانست فیلم خوبی باشد. من از این فیلم چیزی را آموختم. ـ چیزی که خیلی ساده است: در یک زمان نمی‌شود فقط با اشخاص غیر سمپاتیک فیلمی ساخت باید حداقل یک شخصیت داشته باشید که علاقهٔ تماشاگران به او جلب شود آرزو کنی که خوشحال باشد یاغمگین شوی که او غمگین است. برای اینکه کاریکاتوری بسازی همان طور که من در این فیلم ساختم خوب «برادران مارکس» می‌توانستند چنین کاری بکنند اما فقط در سبک خاص خودشان. من در آن دوره خیلی تحت تأثیر آنها بودم و همین طور تحت تأثیر «دبلیو.سی. فیلدز». امابرای آنها یک نوع خاص داستان وجود دارد، نه آن نوع داستانی که در «آخرین میلیارد» بود. این اشتباه من بود.

ـ اما در این فیلم هم شما عشق بین رهبر جوان ارکستر و دختر را داشتید.

ـ حتی این هم یک کاریکاتور بود.

ـ وقتی در آمریکا بودید آیا هنرپیشگان خاصی وجود داشتند که مایل بودید با

آنها کار کنید؟ در آن هنگام تعداد بسیاری از کمدین‌ها و هنرپیشگانی که برای سبک شما مناسب بودند پیدا می‌شدند که کار با آنها خیلی خوب بود.

ـ تعداد بی‌شماری کمدین‌های سبک وجود داشتند که دوست داشتم با آنها کار کنم. مثلاً میل داشتم با «هنری فاندا» و هنرپیشه‌هائی مثل او کار کنم. اما آنها یا بااستودیوهای دیگری قرار داد داشتند و یا در ارتش خدمت می‌کردند.

ـ بعد از جنگ دیگر تمایلی برای ماندن در هالیوود نداشتید؟

ـ من به هالیوود برگشتم چون قرار داد داشتم. در ۱۹۴۵ برای دو ماه به پاریس رفتم که پدر و مادرم را ببینم اما دوباره به هالیوود که همسرم آنجا بود و پسرم هم در ارتش آمریکا خدمت می‌کرد بازگشتم. بعداً قراردادی با کمپانی «آر. ک. او» که شرکتی باکمپانی «پاته» برقرار کرده بود امضاء کردم و بازگشتم که فیلمی را بسازم که شخصاً آن را خیلی می‌پسندم «سکوت طلاست».

ـ چرا شما فیلم «و بعد چیزی نبود» (که به نام «ده سرخ پوست کوچک» نیز شناخته می‌شود) را ساختید؟ برای شما سوژهٔ عجیبی بود.

ـ وحشتناک است. من به خاطر دلایل مالی مجبور بودم که فیلمی بسازم و تمام سوژه‌هائی که به من ارائه می‌شد سوژه‌های جنگی بود. فیلم‌هائی که من مایل بودم بسازم برای آن زمان مناسب نبود و مردم آن را دوست نداشتند. وقتی خلاصهٔ داستان این فیلم به من داده شد فکر کردم که شاید بتوانم کاری با آن انجام دهم. اما هیچ گاه آن را یک فیلم خودم می‌دانم: این فیلم به سبک داستان‌های «آگاتا کریستی» است.

ـ بعد از پایان جنگ آیا هیچ به فکر بازگشت به هالیوود افتادید؟

ـ یکی دوبار به هالیوود بازگشتم اما فقط برای دیدن دوستانی یا

مشورت یا چیزهائی نظیر آن. من دراروپا خیلی مستقل تر بودم. تنها مشکل من مشکل مالی، بر طرف شده بود چون بعد از جنگ فیلم‌های من خیلی موفق بوده است. و وقتی آدم موفقی باشی هر چه بخواهی می‌توانی انجام بدهی. این قاعدهٔ کار است.

روسلینی و نئورآلیسم تاریخی

تک گالگر
ترجمهٔ پرویز شفا

روبرتو روسلینی نام آشنایی است. در ۱۹۰۶ به دنیا آمد و در ۱۹۷۷ درگذشت. نام او همواره با جنبش نئورآلیسم ایتالیا که سرزنده‌ترین و مهم‌ترین جنبش سینمایی پس از جنگ جهانی دوم بود همراه است. روسلینی نیز همانند کویشف تأثیر فراوانی بر سینماگران نسل خودگذاشت و همهٔ سینماگران جوان اروپایی کم و بیش از او تأثیر پذیرفته‌اند. زمانی برناردو برتولوچی دربارهٔ روسلینی گفت که او «متعهدترین سینماگر دنیای غرب است». روسلینی با سابقه‌ای سینمایی که چهل سال دوام یافت یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های سینمای غرب بود و آثار معروفی از جمله «رم، شهر بی‌دفاع»، «پائیزا»، «ژنرال دلارووره»، «آلمان، سال صفر» و «وانینا وانینی» پدید آورد و حوادث تاریخی را در زندگی فردی شخصیت‌ها و قهرمانان فیلم داخل کرد و تأثیر متقابل این دو را بر یکدیگر نشان داد و همین تجربه اندوزی‌ها بود که او را در اواخر دوران فیلمسازی به تلویزیون و آنگاه به ساختن فیلم‌هایی دربارهٔ بزرگان و دانشمندان علم و ادب رهنمون شد. پس از فیلم‌هایی که تا اواسط دههٔ ۱۹۶۰ ساخت، شیوهٔ او بیشتر شبیه به رها کردن سینما و نزدیکی به قلم شد، لیکن در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، امکانات تازه‌ای را در کارگردانی برای تلویزیون یافت و از آن زمان تا هنگام مرگ، مجموعه‌ای از مستندهای نو و دراماتیزه شدهٔ تاریخی به وجود آورد. در این بحث «روسلینی و نئورآلیسم تاریخی»، نویسنده به تجزیه و تحلیل آثار دورهٔ آخر فیلمسازی

روسلینی می‌پردازد و با استناد به نوشته‌ها و گفته‌های روسلینی، فیلم‌های او را مورد بررسی قرار می‌دهد. تک گالگر نویسندهٔ این بررسی تحلیلی ـ نوشته‌های متعددی در مجله‌های معروف آمریکایی از جمله *Art Forum* به چاپ رسانده است.

روسلینی (۱۹۷۷ ـ ۱۹۰۶) پیش از مرگ به اقدام جاه‌طلبانه و بی‌مانندی در سینما دست زد به این معنی که کوشید بخش قابل توجهی از تاریخ پیشرفت بشری را دنبال کند و به کلی زمینه‌هایی برای آشنایی هرچه بیشتر توده‌های مردم فراهم آورد.

فیلم‌هایی که تاکنون در این زمینه ساخته، عبارت است از: **عصر مفرغ** (پنج ساعت، ۱۹۶۴)، **ظهور لویی چهاردهم** (نود و پنج دقیقه ـ ۱۹۷۶)، **اعمال حواریون** (شش ساعت ـ ۱۹۶۸)، **سقراط** (دو ساعت ـ ۱۹۶۹)، **مبارزهٔ انسان برای تنازع بقا** (دوازده ساعت ـ ۱۹۷۰)، **بلزپاسکال**[1] (دو ساعت ـ ۱۹۷۲)، **اگوستین هیپو**[2] (دو ساعت ـ ۱۹۷۲)، **دکارت**[3] (دو ساعت ـ ۱۹۷۴)، **مسیح**

---

۱. **بلز پاسکال** (۶۲ ـ ۱۶۲۳)، ریاضی‌دان و پزشک فرانسوی ویکی از پایه‌گذاران نظریهٔ احتمالات است. مراحل تکامل تدریجی نظریاتش متناقض بود. او در زمینهٔ علوم طبیعی به کشفیات مهمی دست یافت که با مخالفت عوامل دینی روبرو شد. نظریات منطقی او ادامهٔ تعلیمات دکارت بود. مبارزهٔ پاسکال علیه استبداد روحانیون «ژزوئیت» از سوی بخش‌های مترقی جامعهٔ فرانسوی حمایت می‌شد. اثر اصلی او کتاب *Pensées* است که در سال ۱۶۶۹ یعنی هفت سال پس از مرگ نویسنده منتشر شد.

۲. **اگوستین مقدس** (۴۳۰ ـ ۳۴۵)، اسقف «هیپو» (شمال آفریقا)، عالم دینی و فیلسوف عارف، نظریاتی نزدیک به «افلاطونی‌های نو» داشت و یکی از اولیاء و بزرگان دین مسیحیت بود. نظریهٔ جهانی او بر این اصل استوار بود «آنجا که ایمانی نیست، معرفتی نیست، حقیقتی نیست.» تعلیمات او هنوز هم توسط روحانیون کاتولیک و پروتستان پیروی می‌شود.

۳. **رنه دکارت** (۱۶۵۰ ـ ۱۵۹۶)، فیلسوف، ریاضی‌دان، پزشک و زیست‌شناس فرانسوی. در «کالج ژزوئیت» در «لافلش» درس خواند. پس از خدمت در ارتش، در هلند که ثروتمندترین کشور آن زمان بود سکنی گزید. بیست سال از زندگی خود را صرف پژوهش‌های علمی و فلسفی کرد. به علت مخالفت رهبران دینی هلند روانهٔ سوئد شد (۱۶۵۰) و در آنجا درگذشت. فلسفهٔ دکارت با ریاضی، کیهان‌شناسی و فیزیک پیوند دارد. او یکی از پایه‌گذاران هندسهٔ تحلیلی بود. دکارت هدف نهایی معرفت را به عنوان چیرگی بشر بر نیروهای طبیعت، کشف و اختراع وسایل فنی، مشاهده و بررسی علل و معلول‌ها ←

(صد و چهل دقیقه ـ ۱۹۷۵).

فیلم‌هایی که در دست تهیه داشت عبارت بود از: **دنیس دیده‌رو**[1]، **نی‌پس و داگر**[2]، **انقلاب آمریکا**، **انقلاب صنعتی** (دوازده ساعت)، **علم** (ده ساعت).

طرح‌های سینمایی او پرسش‌هایی را مطرح می‌کند: او واقعاً چه کار می‌کرد؟ چرا این کار را می‌کرد؟ چگونه می‌توان این کارها را به روسلینی جوان‌تر و به نئورآلیسم ایتالیایی مربوط کرد؟

این پرسش‌ها به یکدیگر وابسته است.

پاسخ روسلینی به «انحطاط هنر مدرن»

روسلینی در بیانیه‌ای که در سال ۱۹۶۵ منتشر شد و در خلال مصاحبه‌های گوناگون گفته است که هنر و علم تماس نزدیک با یکدیگر را از دست داده‌اند. از یک‌سو، بهبود و پیشرفتی که علم در زندگی ما پدید آورده، «موجب پیدایش آشفتگی، خشونت، بی‌تفاوتی، بیزاری، دلتنگی، خلأ روحانی، تسلیم و توکل انفعالی شده است. امروزه به نظر می‌رسد که

و بهبود جوهر آدمی تعریف می‌کند. انسان برای رسیدن به این هدف باید اعتقاد به هر چیزی را مردود بشمارد تا اینکه برایش کاملاً ثابت بشود.

۱. **دنیس دیده‌رو** (۱۷۸۴ ـ ۱۷۱۳)، فیلسوف، روشنفکر، نظریه‌پرداز هنر، نویسنده و ناقد فرانسوی. **«ولتر»** و **«دیده‌رو»** تأثیر شدیدی بر طرز فکر اجتماعی امروزی داشته‌اند. «دیده‌رو» نقش مهم تکنولوژی و صنعت را در پیشرفت فکر و معرفت مورد توجه قرار داد. بنابر عقیدهٔ او، تجربه و مشاهده، روش‌ها و رهنمودهایی به ادراک و معرفت هستند. «دیده‌رو» در تألیف و گردآوری «فرهنگ نامه» (دائرةالمعارف) نقش عمده‌ای داشته است.

۲. **ژوزف‌نیسه فور نی‌پس** (۱۸۳۳ ـ ۱۷۶۵)، مخترع فرانسوی. از دوران کودکی به پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک عصر خویش توجه داشت. پس از خروج از ارتش فرانسه، زمانی که هنوز مردجوانی بود (باکمک برادرش، کلود) موتوری ساخت که با هوای گرم کار می‌کرد. در سال ۱۸۱۶، روش صحیح عکسبرداری را تکمیل کرد و توانست تصاویر منفی (نگاتیو) را روی کاغذ حساس به نور تولید کند.

لویی ژاک داگر (۱۸۵۱ ـ ۱۷۸۹)، در زمینهٔ نقاشی صحنه تعلیم دید و دکورهایی برای تئاترهای مهم عصر خود آماده کرد. مدت زمانی پیش از سال ۱۸۲۹ به آزمایش‌های عکاسی دست زد. در سال ۱۸۲۹ با همفکری و همکاری «نی‌پس»، تکنیک عکاسی را تکمیل کرد و روش ابداعی خود را «هیلوگراف» نام گذاشتند.

مردم کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی، دیگر احساس آشنایی با خویش یا چیزی را ندارند». همچنان که می‌دانیم تمدن ما، هم‌اکنون مرده است. ما در وضعیتی بحرانی قرار داریم و کاملاً ناآماده برای رودررویی با مبارزات آینده (و بنابراین شوم) هستیم.

از سوی دیگر، هنر «در صد سال گذشته، به شکوه و شکایت رو کرده است. هنر اکنون تجلی و بیان ناراحتی اخلاقی، ناشادمانی و عدم درک شده و همه‌اش همین است و بس. این شکوه و شکایت براساس امتناع برای شناختن جهان قرار دارد، ما شکوه و شکایت می‌کنیم زیرا با جهانی روبرو می‌شویم که نمی‌توانیم آن را درک کنیم».

«هر تمدن، همواره هنر خود را به عنوان بازده‌اش تولید می‌کند. زنبور به سوی گل به پرواز درمی‌آید، گردهٔ آن را می‌گیرد، شکل و ماهیت گرده را تغییر می‌دهد و سپس، عسل تولید می‌شود. زنبور در عین حال، گل‌های دیگر را نیز بارور می‌کند. فعالیت زنبور، فعالیتی دوگونه و کامل است: در این‌جاست که ما باید نقش ویژه و حقیقی هنرمند را در نظر بگیریم. اگر هنرمند پرواز نکند، اگر او نشسته باقی بماند، اگر شکوه و شکایت کند که گل‌های پیرامونش وی را خشنود و راضی نمی‌کنند آن وقت است که هیچ اتفاقی رخ نخواهد داد، گل‌ها دیگر تولید دوباره‌ای نخواهند کرد و این به سادگی به معنای مرگ و نابودی خواهد بود. ما به سرزمین نازا و بیکران مرگ گام خواهیم نهاد. لیکن من تصور می‌کنم که هنر، مرگ نیست، هنر، زندگی است. هنر، راهی برای جاودانه کردن زندگی است. هنر، شیوهٔ منطقی جلوه دادن موجودیت پدیده‌هاست. هنر، راهی برای تعالی شور و اشتیاق است. هنر، راه بیان عواطف است. هنگامی که هنر از کشتن عواطف و محروم کردن زندگی از هر پدیدهٔ حیاتی، لذت ببرد آن وقت است که دیگر هنر نخواهد بود» (۱۹۶۲).

روسلینی از این هم فراتر می‌رود. او معتقد است که ما دیگر مالک عناصر اساسی زبانی برای هنر نیستیم و حتی الفبایی برای آن در اختیار

نداریم. «هنر» ما به طور فزاینده‌ای کودکانه، تباه و تحریف شده است.

روسلینی به هنگام توضیح دربارهٔ فیلمی که در نظر داشت راجع به «نی‌پپس و داگر» تهیه کند، می‌گوید که هنرهای فیگوراتیو «در طی قرون در پی حقیقت بوده است. پس از اختراع عکاسی (یعنی نشان دادن واقعیت آن‌چنان که در پیش چشم‌های‌مان ظاهر می‌شود)، هنر فیگوراتیو از نمایش صریح و واقعی زندگی با سرعت فراوان فاصله می‌گیرد و دست به سوی فرم انتزاعی دراز می‌کند. در این جنبش، بسیاری از فعالیت‌های روشنفکرانهٔ دیگر هم مشمول چنین وضعی می‌شود» (۱۹۷۲).

روسلینی به جای هنر برای هنر، در پی تولد دوبارهٔ مفهوم هنر است، مفهومی که واقعیت دنیای بشری را آشکار می‌کند و خود را وقف خدمت در برآوردن نیازهای بشری کرده است. «هنر، استعداد و ظرفیت انجام‌دادن کارهایی را دارد اما بیش از آن نبایدانتظاری داشت» (۱۹۷۴).

«من تصور نمی‌کنم که مسائل بشری، البته نه مسائل واقعی، فقط مشکل عدم ایجاد ارتباط باشد ـ چیزی نه آنقدر ظریف... مسئلهٔ عدم ایجاد ارتباط، مسئله‌ای برای روانکاوی است نه برای نوع بشر. اینها موارد محدود و منحصری است که توسط افراد غیرحرفه‌ای و ناوارد خیالبافی می‌شود ـ بیایید رک و پوست کنده حرف بزنیم. انسان کشف کرد که چگونه انرژی تولید کند و این کشف، گشایشی بزرگ، شگفت‌آور، و یک پیروزی واقعی بود، لیکن مادام که تکنیک و علم به پیشرفت خود ادامه دهد (به مفهوم واقعی و عمیق کلمه، دانش عبارت است از ابراز بیانیه‌های مثبت، آکنده از پژواک نیازهای انسانی) هنر، تسلیم خیال و رؤیا می‌شود و این، غیرمنطقی‌ترین عمل در زندگی است، خیال و رؤیایی که همواره علیه خود دست به اقداماتی می‌زند و به شکوه و شکایت رو می‌آورد که عملاً توسن خیال را محدود می‌کند.

«امروزه، اهمیت نسبی هنرمند به این نکته بستگی دارد که آیا بیشتر شکوه و شکایت می‌کند یا کمتر. اکنون، آن را تقبیح کردن می‌نامند.

واقعیت این است که هنر هنوز هم شکوه و شکایت می‌کند...» (۱۹۶۵).

در نظر روسلینی، نئورآلیسم ایتالیایی که بی‌درنگ پس از جنگ جهانی دوم نضج گرفت، «بالاتر از همه، نقطه نظر و پایگاهی اخلاقی برای بررسی و مشاهدهٔ دنیا بود؛ آنچه که نیازمندش بودیم، سینمای بازسازنده بود» (۱۹۵۴). هنوز هم این مسئله بازسازی مطرح است.

«ما گرفتار بحران شدیدی شده‌ایم. تصور می‌کنم مسئلهٔ اساسی عبارت از داشتن ادراک تازه‌ای دربارهٔ بشریت و قایل بودن احترام بیشتر برای آدمیان باشد. ما تصور می‌کنیم که دنیا پر از ابلهان و معدودی نابغه است. فکر می‌کنم که چنین تصوری کاملاً ناروا باشد. هر کس که بخواهد می‌تواند خیلی هم زیرک باشد اگر با درستی از مسائل آگاهی حاصل کند. ما هنوز از آن منبع طبیعی که زیرکی، هوش و بصیرت آدمی است بهره‌برداری نکرده‌ایم» (۱۹۷۴).

«در مراحلی خاص، نیازی به دنبال کردن یک طرح، برای مشخص کردن و شناختن هرچه بیشتر افق‌هایی که پیرامون ما را احاطه کرده است به وجود می‌آید. اگر ما واقعاً از همه چیز آگاهی داشته باشیم، مسائل و افق‌های زندگی، مفهوم تازه‌ای به خود می‌گیرد. من فکر می‌کنم که هنر همواره هدفی داشته که عبارت از خلاصه کردن همه چیز و سپردن آن به دست آیندگان بوده است» (۱۹۶۵).

از این رو، روسلینی سال‌ها وقت خود را در مسیری کاملاً مشخص برای مطالعه و بررسی تاریخ تحول و پیشرفت بشری درگیر کرده بود. کم می‌خوابید، به طور همزمان، شش یا هفت کتاب را مطالعه می‌کرد (هرگز قصه نمی‌خواند). هر جا که می‌رفت، کتابهای گوناگون خریداری می‌کرد. «بالأخره، مجبور شدم گاراژی درست کنم تا با این ترتیب بتوانم کتابهایی را که مطالعه کرده‌ام انبار کنم». در حاشیهٔ کتابها، یادداشت‌هایی می‌نوشت: «هرچه که به ذهنم خطور کند؛ البته، مقداری هم جرأت می‌خواهد». سپس برای فهرست کردن کتابها و با توجه به موضوع آنها، کارت‌هایی تنظیم

می‌کرد: «عشق، رفاقت، ظرفیت اسطوره‌پردازی، ترس و غیره. این کارت‌ها بعداً به من کمک خواهد کرد تا نوع معینی از آدمی را بازسازی کنم».

روسلینی در فاصلهٔ بین تهیه فیلم‌هایش به همهٔ کشورها، به ویژه در «کشورهای جهان سوم» به سفر می‌پرداخت و می‌گفت «بدون دوربین فیلمبرداری» چراکه دوربین، «آلت شکنجه» است (۱۹۷۴).

روسلینی، گذشته و آینده

«در این فیلم‌ها، رسوم، تعصبات، ترس‌ها، آرزوها، اندیشه‌ها، و عذاب‌های یک دوره و یک مکان را نشان می‌دهم. آدمی (مثلاً یک مخترع) را نشان می‌دهم که با اینها مواجه می‌شود. و من، درامی برابر با هر درام دیگری که تاکنون اندیشیده شده یا اینکه قرار است اندیشیده بشود مطرح می‌کنم. من همواره از وسوسهٔ تعالی این شخصیت پرهیز می‌کنم و خود را به مشاهدهٔ انسان محدود می‌کنم. مواجههٔ بشر با عصر خود به اندازهٔ کافی موضوع و مطلب در اختیارم می‌گذارد تا با انجام دادن عملی، کنجکاوی دیگران را برانگیزم. شکسپیر گفت: عمل، فصاحت است. چشم‌های جاهلان، داناتر از گوش‌های‌شان است» (۱۹۷۲).

فیلم‌های اخیر روسلینی را می‌توان در اصطلاح «نئورآلیسم تاریخی» نامید که «میشله» (به گونه‌ای نسبتاً بدبینانه) آن را به عنوان «در پی بررسی عصر و دوره‌ای نامعلوم، در پی رستاخیز ناممکن گذشتهٔ بشری»، تعریف کرده است. (کایه‌دو سینما، شمارهٔ ۱۸۱، اوت ۱۹۶۶).

بنابر عقیدهٔ روسلینی «جدایی و فاصله‌ای بین فیلم‌های ابتدایی و فیلم‌های اخیرم وجود ندارد. این امر، نشانهٔ تکامل تدریجی است. انسان تغییر عقیده می‌دهد. بیش از هر چیز، اندیشه‌ها مبهم است لیکن بعداً ابهام آنها کمتر می‌شود. سرانجام، اندیشه‌ها نیز روزی روشن‌تر و واضح‌تر خواهد شد». توجه کنیدکه روسلینی در این بیان واکنشی هم علیه نخستین

فیلم‌های خود نشان داده است. «با این همه، فیلم‌های مزبور هم بخشی از شکوه و شکایت است و همین مرا به لرزه می‌اندازد» (۱۹۶۵).

امروزه با نگاه به فیلم‌هایی که روسلینی در سال‌های گذشته با همکاری اینگرید برگمن ساخته است به نکته‌ای می‌توان پی برد که این فیلم‌ها از اعتقادی به فرد، گرایش‌هایی مثبت به توانایی‌های آدمی، به استعدادش برای دانستن و خواستن، عاری است و ترقی و پیشرفت بشر را مورد تحسین قرار نمی‌دهد: این فیلم‌ها همهٔ پدیده‌ها را تقبیح می‌کنند بی‌آنکه راه و چارهٔ دیگری را نشان بدهند. با وجود این، ساخت دراماتیک و روش زیبایی‌شناسی این فیلم‌ها به نئورآلیسم تاریخی رهنمون می‌شود و می‌تواند برای روشن کردن کاری که روسلینی پیش از مرگ مشغول انجام دادن آن بوده است مورد استفاده قرار بگیرد.

مضامین فیلم‌ها

غالباً از روسلینی مطالبی نقل می‌شود مبنی بر اینکه حرکات و اشارات جزیی هم به همان اندازهٔ حرکات و اشارات کلی با اهمیت و درخور توجه است (به عنوان مثال در فیلم «**زنده باد ایتالیا** ـ ۱۹۶۰ ـ گاریبالدی، پرتقالی را برای ژنرال‌های بوربون که پالرمو را محاصره کرده‌اند پوست می‌کند). لیکن این حرکات از چه نظر دارای مفهوم و رساننده است؟

به نظر می‌رسد که یکی از اصول نئورآلیسم روسلینی ـ و همچنین نئورآلیسم تاریخی ـ این باشد که انسان بخشی از محیط است و بنابراین توجه به حقایق اساسی معینی، «درام» ـ کنش و واکنش متقابل انسان و محیط ـ از پیش مقدر می‌شود. فردیت و ارادهٔ آزاد و مختار نامشخص است با این همه امکان دارد که این دو جنبهٔ مهم زندگی انسان در اعمال و حرکات جزیی نیز به همان اندازهٔ حرکات بزرگ وجود داشته باشد. اگرچه در نظر روسلینی، لحظهٔ تجلی ارادهٔ آزاد، نادر، محدود و مشخص است اما در هر حال لحظهٔ قهرمانی است که انسان در بزرگ‌ترین و خطیرترین

لحظات زندگی خود قرار می‌گیرد.

روسلینی در فیلم‌هایی که با اینگرید برگمن ساخته در پی ارادهٔ آزاد در لحظات عاری از پیرایهٔ غریزی است. «**استرومبولی، سرزمین خدا**» (۱۹۴۹)، خلاصه و نموداری از اندیشه‌های خاص روسلینی را عرضه می‌کند: مراحل دیالکتیک بین فرد و محیط؛ و درک هر دوی آنها در کنش و واکنش صریحی که دارند امکان‌پذیر می‌شود. کارین (اینگرید برگمن) زنی قوی اراده و مصمم از اهالی اروپای شمالی است که برای فرار و خروج از بازداشتگاه افراد بی‌خانمان زمان جنگ تن به ازدواج با جوانی بی‌رحم و خشن می‌دهد و خود را به‌دام افتاده در جزیره‌ای بایر و سنگلاخ می‌یابد که ساکنانش شدیداً پایبند خرافات مذهبی قرون وسطایی، ساخت‌های اجتماعی، و شیوه‌های ابتدایی زندگی هستند. برخورد این دو «فرهنگ» (کارین و ساکنان استرومبولی) به روسلینی اجازهٔ تجزیه و تحلیلی انتقادی از هر یک از آنها را می‌دهد. شخص بیگانهٔ تازه وارد از محیط فعلی خود هم بیگانه می‌شود. کارین که محروم و دور از محیط آشنای قبلی خویش است با زمینهٔ آشنای فردیت و شخصیت خود نیز به تدریج بیگانه می‌شود. روسلینی به گزینشی که این زن با توجه به مشکل خود به عمل می‌آورد علاقه‌ای ندارد: روسلینی این زن را در بلندی‌های سنگلاخ کوهی آتشفشان، درحالی که فریادزنان با خداوند صحبت می‌کند، فریادی که می‌تواند مکانیکی باشد یا می‌تواند بر بیداری و آگاهی دقیق دینی دلالت داشته باشد رها می‌کند. (داستان فیلم در نسخهٔ ایتالیایی و اصلی، در این جا پایان می‌پذیرد. در نسخهٔ تحریف شده آمریکائی ـ آر. ک. ئو ـ این فیلم، دست کاری‌های فراوانی شده است از جمله این که پایانی متفاوت دارد: کارین به نزد شوهرش باز می‌گردد).

در فیلم «**سفر در ایتالیا**» (۱۹۵۳)، مراحل سه گونهٔ دیالکتیک که بین یک زوج انگلیسی ثروتمند از سویی، و شهر ناپل از سوی دیگر رخ می‌دهد نشان داده می‌شود. این زن و شوهر که از محیط آشنا و روزمرهٔ زندگی خود

در لندن دور شده‌اند اکنون دچار بحرانی حاکی از احساس بیزاری و بیگانگی به یکدیگر می‌شوند. عواطف غریزی، آنان را دوباره به نزد یکدیگر می‌آورد، لیکن آیا خوب یا بد و قابل دوام است. یا این که آیا با یکدیگر زندگی خواهند کرد یا خیر، موضوع مورد بحث نیست. در فیلم **«اروپای ۵۱»** (۱۹۵۲) گزینشی به عمل می‌آید: حفظ و صیانت فردیتی یافت شده، حتی هنگامی که ادامهٔ این وضع به معنای زندگی با رضا و رغبت در تیمارستان باشد. آیا شخصیت اینگرید برگمن در این فیلم، یک قدیسه است یا یک سفیه؟ این موضوع، بی‌جواب رها می‌شود. آنچه اهمیت دارد، نمایش و توصیف اروپای سال ۱۹۵۱ است که عدم ارتباط، رابطهٔ کاذب دیالکتیکی، ناتوانی هر آدمی راکه بخواهد با واقعیت از در سازش و موافقت درآید تصویر می‌کند.

همچنان که آندره بازن در مورد این فیلم‌ها می‌گوید «قهرمان زن باید برای خود یک مسئلهٔ اساسی اخلاقی را حل کند، باید برای پرسشی که معنای زیبایی شناسانه‌ای به دنیا دهد پاسخی بیابد». لیکن قهرمان زن پاسخ‌های قانع کننده‌ای نمی‌یابد.

مضمون از خودبیگانگی در نئورآلیسم تاریخی هم ادامه می‌یابد لیکن روسلینی نمی‌خواهد روی موقعیت‌های بن‌بست، حواس و توجه خود را متمرکز کند. هدف نئورآلیسم تاریخی کوشش برای تجزیه و تحلیل مراحل پیشرفت، برای آشکار کردن موفقیت‌ها و نقاط ضعف اخلاقی آن است. کوشش و هدف نئورآلیسم این بود که از موقعیتی نسبتاً بی‌تحرک، تصویری ارائه کند.

فیلم‌هایی که روسلینی با اینگرید برگمن ساخته، به مفهوم واقعی کلمه، «مؤثر و برانگیزندهٔ احساسات» هستند: این فیلم‌ها وضع و اتمسفر محیط خود را با قدرتی هرچه تمام‌تر بر بیننده تحمیل می‌کنند. «سفر در ایتالیا»، نه فقط خاک ایتالیا، بلکه احساس هوا، آب و روشنایی این کشور را

نیز بر بیننده تحمیل می‌کند، حال آنکه در «استرومبولی»، عنصر مربوط به طبیعت انسان ـ هوشیاری ذهنی مردم استرومبولی ـ فضایی تکان دهنده و مؤثر تشکیل می‌دهد. من فکر می‌کنم که به سبب وجود اشیاء و عواطف خاصی، آن احساس واقعی نیرومندی که در اثر تحول و تردد بین لحظات نهایی این فیلم‌ها و لحظه‌ای پس از پایان حس می‌شود، هنگامی که چراغ‌های سینما روشن می‌شود، در میان ناهنجارترین اثراتی است که تاکنون در سینما انجام شده است.

تأکید بر نیروی زیبایی‌شناسی و زیبایی اجباری فیلم‌های روسلینی ـ و نئورآلیسم ایتالیائی به طور کلی ـ ارزشمند است. زیرا مفهوم خاص واژهٔ «نئورآلیسم» که در خلال دوران بازسازی ایتالیا رایج شد، غالباً به گونهٔ نادرستی با رآلیسم خیابانی، مضامین مردم پسند، نوعی فیلمبرداری شبیه فیلم‌های خبری، و مضامین امروزی مشخص می‌شود. اما سبک و ظاهر فیلم‌های افرادی چون آنتونیونی، ویسکونتی و فلینی با این نشانه‌ها که سرچشمه و منبع اصلی آن نوشته‌های چزاره زاواتینی است تناقض دارد. زاواتینی معتقد بود که ناب‌ترین نمونهٔ نئورآلیسم، فیلمی با طول زمانی نود دقیقه بی‌وقفه از زندگی یک کارگر خواهد بود. حتی فیلم‌های زاواتینی (با همکاری ویتوریو دسیکا) کمترین کوششی در زمینهٔ «ناب بودن» به عمل نمی‌آورد.

این روزها، جریانات و فراگردهای متفاوتی از نئورآلیسم وجود دارد، خیلی مغایر با آنچه که در سال ۱۹۴۸ برقرار بود، لیکن تمامی این روش‌های گوناگون «نئورآلیسم» در کوشش برای تبلیغ و ترویج اندیشه‌های ضد فاشیستی ریشه دارد. مقدر چنین بود که آندره بازن این پیگردی برای یافتن راه دیگری در فیلمسازی آن دوره را به عنوان خواستی برای مقابله با واقعیت و کوشش برای «به دام انداختن» آن مدنظر بررسی قرار بدهد. هنگامی که نئورآلیسم به تکامل سبک خود (دوری از

سبک‌های خبری) آغاز کرد آندره بازن هم نئورآلیسم را به عنوان کوششی در مواجههٔ اخلاقی (و زیبایی‌شناسی) دانست و به توضیح و تعریف دوبارهٔ کاملتر و لیکن نوپای نئورآلیسم قدیمی پرداخت. باید توجه داشت که آندره بازن، پیرو دین کاتولیک بود و گرایش‌ها و تمایلات عرفانی که در نوشته‌هایش به چشم می‌خورد وضع مصرانه و ضد مذهبی نئورآلیسم را نادیده گرفت و در نتیجه، ارزش‌های تازه را آن‌چنان که شاید و باید مورد تحلیل قرار نداد. این کوشش‌ها بخشی از پیگردی برای آگاهی و معرفتی بود که از انقلاب سرچشمه می‌گرفت، انقلابی که اصولاً مخالف و علیه دولت فاشیست ایتالیا بود و بعداً هم علیه تمامی شکل‌های ساخت‌های جبری یا اثرات فاسد کننده در دنیای ما (و البته بیشتر در ایتالیا) سر برافراشت.

نئورآلیست‌ها به طور کلی توجه خود را روی ظواهر و حالات خارجی اشیاء و آدمیان متمرکز می‌کنند که البته از هر جهت با «دکترین» آنان موافقت دارد. برای مثال، در نظر آنان، انسان و روابط ظاهری او مهم هستند؛ نئورآلیسم ما را از داشتن معرفتی ساده‌نگر و آسان دربارهٔ «روان» شخصیت‌هایی که در بسیاری از فیلم‌های هالیوود می‌یابیم بر حذر می‌دارد. نئورآلیسم بیش از آنکه مناظر و صحنه‌های زیبا بسازد با این منظور که فضای دلفریب و جذابی داشته باشد می‌کوشد که با دقت به محیط آدمیان خیره شود و زیبایی را کشف کند. البته این تفاوت‌ها به کیفیت نگرش افراد نیز بستگی دارد (با این همه، نئورآلیسم هم نگرش خاص خود را دارد و کمتر از روش‌های دیگر فیلمسازی حساب شده نیست). و اگرچه این گفته امکان دارد متناقض به نظر برسد، لیکن نئورآلیسم حتی شدیدتر و بیشتر از هالیوود در پی درگیر کردن بیننده با «رآلیسم» در سینما است. اما نئورآلیسم مسئولیتی اخلاقی را برای آنچه که عرضه می‌شود می‌پذیرد و با راحتی می‌تواند ادعا کند که جنبه‌هایی واقعی از هستی و زندگی مردم را نشان می‌دهد. نئورآلیسم روی کشش و هیجان

بین واقعیتی که می‌تواند درک و احساس بشود ـ صورت ظاهر ـ و واقعیتی که صورت به طور ضمنی به آن اشاره دارد لیکن همواره در ورای دسترسی باقی می‌ماند تکیه می‌کند. انسان می‌تواند این واقعیت دیگر را درون و باطن بنامد، لیکن نئورآلیسم هرگونه واژه یا تعریفی را که در این مورد مطرح شود رد می‌کند.

در نظر بسیاری از نئورآلیست‌ها، کیفیت نومید کننده‌ای در زندگی ما وجود دارد؛ گروهی دیگر، اعتقاد و ایمانی علمی به آینده دارند، هر چند ممکن است که خوش‌بینی چندانی نسبت به زمان حال نداشته باشند. یک سینماگر نئورآلیست چون «فرانچسکو رزی»، خشم و غضب خود را علیه شیاطین ویژه‌ای که در سلسله مراتب اجتماعی یافت می‌شوند، همچون افرادی که در کارهای مربوط به خانه‌سازی عمومی دخالت‌های سودجویانه می‌کنند به کار می‌اندازد. روسلینی که آدمی ضد مذهبی و معتقد به عدم وجود نیروی مافوق‌الطبیعه و فردی «خوش‌بین» است می‌تواند یکی از کسانی باشد که به شناخت آن «واقعیت دیگر» و به پیشرفت‌های عقلی انسان کمک کند. او می‌کوشد پیشرفت‌ها و صلاحیت عقل و منطق انسان را بررسی کند و آنها را به عنوان نشانه‌ها و نور امید برای رستگاری بشر نمایش دهد.

این منطق‌گرایی به ظاهر خشک، نوعی سردی خاص در فیلم‌های روسلینی پدید می‌آورد با ترتیبی که بیننده در خلال تماشای فیلمی از روسلینی به این احساس دست نمی‌یابد که یک آگاهی شخصی دربارهٔ قهرمان یا محیط فیلم که نشان دهندهٔ عواطف ویژه‌ای است وجود دارد. بیننده به هنگام تماشای فیلمی از «جان فورد» یا «ژان رنوار» احساس می‌کند که هدف این دو استاد سینما همواره (یا تقریباً همواره) در عشقی که به دستمایه‌های در اختیار خود دارند تعریف می‌شود. نگاه دقیق و موشکافانه‌ای را که «میزوگوچی» به پیرامون خود می‌اندازد می‌توان با نگاه دقیق و خیرهٔ متفکران بودایی تشبیه کرد و با این ترتیب است که احساسی

از هیبت و احترام هوشیارانه به وجود می‌آید که در فیلم‌های روسلینی برای اینکه مورد احترام آمیخته با هیبت قرار بگیرد جای خود را به رد و امتناعی منطق‌گرا می‌دهد. شخصیت و منش واقعی روسلینی خود را در انتخاب آنچه که نشان داده می‌شود ظاهر می‌کند. شخصیت باطنی او برخوردار از آگاهی ناآگاهانه‌ای است که به سوی جهانی عینی هدایت شده و این منش باطنی به عنوان خصوصیتی که به طور ذاتی از جذبه برخوردار است آشکار می‌شود: هیبتی آمیخته با احترام که تماماً در تصویر است.

در فیلم‌های تاریخی، صحنه‌ها تنها با منظور ایجاد «حالت مورد نظر» روشن نمی‌شود بلکه بیشتر برای وضوح تصویر اساسی (یا در مفهوم ایتالیایی، تصویر «ساده») روشن و نورپردازی می‌شود. تجربیات گوناگونی که روسلینی برای تکمیل وسایل مولد سینما در علم «فیزیک نور» (اپتیک) به عمل آورد او را به ساختن یک عدسی زوم «۲۵×۲۵۰» میلی‌متری کامل با حرکتی بسیار نرم قادر کرد. بیشتر عدسی‌های زوم ـ از نظر بد شکل کردن پرسپکتیو ـ وضع نامساعدی دارد و تصاویر به دست آمده از وضوح کمتری برخوردار است. از این رو، سینماگران غالباً ترجیح می‌دهند که به جای استفاده از عدسی زوم، دوربین سنگین وزن فیلمبرداری را جا به جا کنند. خاصیت برجسته و قابل توجه عدسی زوم روسلینی، هنگامی که با دقت و حساب شده مورد استفاده قرار بگیرد در این است که پرسپکتیو و وضوح تصویر را حفظ می‌کند. بیننده می‌تواند بگوید که دوربین روسلینی، چشم تاریخ می‌شود، به همان خشکی مفاهیم و مضامین کتاب تاریخ، با این حال چشمی است برای دیدن تصاویری که در عین واقعی بودن در لبهٔ حالتی از هذیان و سرگیجهٔ هیجان‌انگیز قرار دارد.

دیالکتیک بین «چشم» روسلینی و تصاویر فیلم‌هایش، دیالکتیک مشابهی را در بینندگان برمی‌انگیزد: ما، فیلم را «مورد پرسش قرار

می‌دهیم»، و با این ترتیب، خود را نیز مورد پرسش قرار داده‌ایم.

علاوه بر این، در نئورآلیسم تاریخی، دوربین او که با دستگاه کنترل از دور مجهز است آزادانه در صحنه گردش می‌کند. در برابر دنیای سرخود فانتزی و قصه‌وار فیلم‌هایی که با اینگرید برگمن ساخته در فیلم‌های نئورئالیست تاریخی آشکار می‌شود که او پیوسته بخش‌ها و پاره‌هایی از دنیایی را که موجودیت واقعی آن کاملاً جدا و مستقل از محدوده‌های داستان سینمایی است انتخاب می‌کند. دوربین روسلینی در دوران گرایش او به نئورآلیسم قدیمی به تحلیل و بررسی مسائل و رویدادهای زندگی نپرداخت چرا که همه چیز را به طور همزمان و بدون تفاوت گذاری در خود جا می‌داد: که در واقع «قصه»ای ساده می‌گفت. لیکن در فیلم‌های بعدی، دوربین (چشم) پیوسته در تضاد دیالکتیکی با تصاویری از تاریخ که روسلینی انتخاب کرده است درگیر می‌شود.

روسلینی در مقام معلم

روسلینی نوشت که «من، سینمای تجاری و سنتی را در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ رها کردم و از آن زمان کوشش خود را در زمینهٔ پیشرفت و تکامل روش‌های تازهٔ آموزشی از طریق بهره‌گیری از تصاویر بصری به کار انداخته‌ام. تصاویری که برای هدف‌های آموزشی مورد استفاده قرار می‌گیرد باید جاذبهٔ سرگرم کننده‌ای هم داشته باشد و در ضمن، اهمیت و اصالت سندی را که نشان می‌دهد در خود جا داده باشد» (۱۹۷۲). در نتیجه، تمامی فیلم‌هایی که در طی سال‌های اخیر ساخته است برای تلویزیون تهیه شده با این منظور که به هدف‌های آموزشی خود در زمینه‌های گوناگون نایل بشود.

روش‌های سنتی آموزشی، روش‌هایی نادرست است چرا که کوشش بر تحمیل مدل یا روشی را بر آدمی دارد. روسلینی برای تبیین نظر خود از

«کومنیوس»[1]، آموزگار و فاضل بزرگ قرن هفدهم «مراوی» یاد می‌کند که دربارهٔ برتری روشی آموزشی بحث می‌کند که به انسان اجازه می‌دهد «تا با چشم‌های خود ببیند». چنین روشی (تشریحی، مشاهده‌ای، انتقادی) باید سه انگیزهٔ اساسی فراگیری را در نظر بگیرد: ترس، میل (و بنابراین سرگرمی) و تظاهر به دانستن؛ این نکات را باید در نظر گرفت و راه و روشی ابداع کرد تا عنصر آموزشی به گونه‌ای به نظر برسد که مورد موافقت «کسانی که می‌دانند» هم باشد (۱۹۷۲).

«من به گونه‌ای اتفاقی و ناگهانی متوجه شدم آنچه که ما تصاویر بصری می‌نامیم، انگاره‌های روشن فکر کردن ماست که کاملاً لفظی است. اکنون اگر ما بتوانیم به آنچه در آغاز برای ابنای بشر وجود داشت بازگردیم به نکتهٔ جالبی پی خواهیم برد که تصویر، قبل از زبان ملفوظ تکامل یافت و با این ترتیب، تصاویر ارزش بیشتری خواهد داشت. چراکه از طریق تصاویر می‌توان همه چیز را به درستی دید. مسئلهٔ مهم شامل رهایی از نظامی می‌شود که صرفاً ملفوظ است. ما می‌توانیم هر اندازه که خواسته باشیم نظریه‌پردازی کنیم اما در واقع انگاره‌هایی از فراگرد فکری و ذهنی می‌سازیم که کاملاً ملفوظ است. اگر ما بتوانیم از قید آن خلاص بشویم خیلی احتمال دارد تصویری بیابیم که اساسی و مهم باشد. نکته اصلی و عمده، دیدن چیزهاست آن‌چنان که هستند. رسیدن به این مرحله، آسان نیست. من در پی آن هستم. با این همه، هنوز چیزی را که می‌خواسته‌ام نیافته‌ام» (۱۹۷۴).

---

۱. **جان آموس کومنیوس**، عالم دینی و معلم از اهالی چکسلواکی. شاید در پانزدهم نوامبر ۱۶۷۰ متولد شده باشد. در «هبرون» و «هایدلبرگ» تحصیل علم و دانش کرد. رییس روحانی یک مدرسه شد و پس از اینکه در کلیسای فرقهٔ مذهبی والدینش به مقام و منزلتی رسید و با عنوان کشیش روحانی در «فول‌نک» به کار پرداخت. نظریاتش دربارهٔ مسائل آموزش و پرورش شدیداً بسیط بودند. نظام مدرسه‌ای او هنوز هم در عمل پابرجاست و جانشینی نیافته. کوشش‌هایش معطوف به برانگیختن علاقمندی شاگرد بود. در مدارس تحت سرپرستی او، موسیقی، اقتصاد، سیاست، تاریخ دنیا و علوم تدریس می‌شد. در نظر او، آموزش، عاملی برای تعبیر و تفسیر و همچنین گسترش تجربهٔ روزمره با استفاده از شرایط این تجربه، همراه با مسائل و عوامل کلاسیک دیگر، دینی و اخلاقی است.

روش و نگرش نئورآلیسم تاریخی

«هر رویداد تاریخی در هر حال رویدادی تاریخی است. این رویداد ارزشی برابر ارزش یک درخت، یا یک پروانه یا یک قارچ دارد. من، درخت را انتخاب نمی‌کنم. من باید درختی را در نظر بگیرم که در آنجا است و پیش رویم خودنمایی می‌کند. گزینشی در مورد درخت وجود ندارد. خیر، ابداً. من هر نوع اندیشهٔ از پیش تصور شدهٔ زیبایی‌شناسی را کاملاً رد می‌کنم، کاملاً، کاملاً. نکتهٔ اصلی در همینجاست. وقتی که می‌خواهید دربارهٔ پدیده‌ای صحبت کنید باید آن را بشناسید. نکتهٔ اصلی در همینجاست. وقتی که آن را به خوبی بشناسید می‌توانید با قاطعیت بگویید نکتهٔ مهم و اساسی چیست. زمانی که معرفتی درباره‌اش نداشته باشید بین پدیده‌های فراوانی که مؤثر و با اهمیت است سردرگم می‌شوید. من کوشش می‌کنم چیزهایی را نشان بدهم که به تصور من، عواملی اساسی و مهم است. من، انجام دادن هر عمل خلاقه را رد می‌کنم» (۱۹۷۴).

ارزیابی دقیق روش‌های تحلیلی روسلینی از تاریخ، دشوار است مگر اینکه انسان، آشنایی فراوانی با فراز و نشیب‌های تاریخ داشته باشد. با وجوداین با کنار گذاردن ملاحظات دیگر مربوط به هدف، نگرش و تعصبی که توسط «چیزهایی که من فکر می‌کنم، اساسی است» با نظریهٔ شخص درهم می‌آمیزد و موقعیت این فیلم در زمینهٔ پدیده‌ای که روسلینی آن را به عنوان زمینهٔ ترقی و پیشرفت بشر تلقی می‌کند آشکارا انتقادی است. خلاصه‌ای از مطالب موردنظر در فیلم‌هایش شاید بتواند شاهد و گواه خوبی باشد:

سقراط:

در این فیلم، روش و مراحل تکمیلی منطق و بصیرت او نشان داده می‌شود.

اعمال حواریون:

در این فیلم، تغییرات و دگرگونی‌های قواعد اخلاقی را در طی تاریخ نشان می‌دهیم از جمله اینکه اندیشهٔ عبری دربارهٔ طبیعت ـ عطیه‌ای از جانب خداوند که بشر باید برای تمایز خود از حیوانات به کار ببرد ـ در نتیجهٔ ظهور مسیحیت، در دنیای کافر «یونانی ـ رومی» که طبیعت را پدیده‌ای مصون و دست نخورده تلقی می‌کرد و می‌پنداشت که انسان از طریق شعائر و مناسک کشیده است تا آن را بی‌خطر گرداند و نسبت به خویش مهربان کند گسترش می‌یابد (۱۹۷۲).

اگوستین:

در این فیلم، آدمی را نشان می‌دهیم که شیوهٔ زندگی و پیروی از دستورات مسیح را طی زمان‌های دشوار و پر تعب ترویج می‌کند، او آدمی نیست که از متفکران و حکمای علوم دینی باشد (۱۹۷۲).

پاسکال:

این فیلم، درگیری دراماتیک آدمی را نشان می‌دهد در پی تکامل طرز فکری علمی که با دگماتیسم ایمان و اعتقاد دینی او در تضاد و ستیز است (۱۹۷۲).

دکارت:

این فیلم، مراحل ابداع روشی را نشان می‌دهد که با استفاده از آن، فکر و اندیشهٔ انسان، عقلی‌تر می‌شود و در نتیجه می‌تواند با قاطعیت بیشتری به سوی عصر تکامل فنی و علمی پیش برود (۱۹۷۲).

دکارت از آن شخصیت‌های یکدنده بود (۱۹۷۴).

لویی چهاردهم:

هدف او این بود که از دیگران کمی سیاس‌تر و زرنگ‌تر باشد (۱۹۷۴).

مبارزهٔ انسان برای تنازع بقا:
فیلمی است که حوادث فیلم‌های دیگر نیز به آن مربوط می‌شود... این فیلم، مجموعه‌ای آموزشی است که عوامل فیلم سرگرم کننده را با شخصیت‌ها، حوادث، محاورات و موقعیت‌های خنده‌آور درهم می‌آمیزد و در عین حال به بازسازی صحیح و دقیق مراحل بحرانی زندگی بشر نیز می‌پردازد (۱۹۷۲).

تقریباً تمامی گفت و شنودهایی که در این فیلم‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد از متون امروزی و معاصر برداشت شده است. مطلب خلاصه‌ای که او برای فیلم «مبارزهٔ انسان برای تنازع بقا» استفاده کرده با این نکات پایان می‌پذیرد: «سرانجام، عصر جدید: ماجراهای فضایی، انقلاب دانشجویان، هیپی‌ها، گمراهی و سردرگمی همه جانبه‌ای ما را در خود فرو برده است» (۱۹۷۲).

در فیلم «اگوستین» که «پایان یک تمدن و پیدایی تمدن دیگر» را نشان می‌دهد فساد و تباهی تمدن قبلی به وسیلهٔ تقلید از روش انتخاب و طرز لباس پوشیدن جنس مخالف و زیاده‌روی‌های جنسی تصویر می‌شود. در فیلم «سقراط»، «تمثیل غار» و هر آنچه که به مافوق‌الطبیعه مربوط می‌شود به طوری که حاکی از معانی بسیار باشد مطرح نمی‌شود: در عوض، سقراط را در حال نوشیدن شوکران در غاری پر از سایه‌ها می‌بینیم که فیلسوفانه دربارهٔ ناپایداری و فناپذیری روح داد سخن می‌دهد و اهدای خروسی را به «آسکله‌پیوس»[1] به خاطر می‌آورد. در فیلم «پاسکال»، تصوف‌گرایی آدمی «ژانسنیست» در حال احتضار با مراسم مذهبی و عبادت همراه می‌شود: «ورسای»، آوردگاه جنگ قدرت‌هاست و با پیروزی لویی چهاردهم پایان می‌پذیرد که به صورت تنها مرد نیرومند فرانسه درمی‌آید (عملاً نوعی سیرک‌نمایی و موردنظر «پی‌تی‌بارنوم» سیرک‌دار معروف).

---
۱. **آسکله پیوس**، در اساطیر یونان و روم باستان خدای طب بود.

دستکم در این مرحله، نئورآلیسم تاریخی را می‌توان به عنوان انتقادی از آنچه دیده می‌شود به حساب آورد. از نظر کلی، مفهوم گفتهٔ مزبور این است که فانتزی غیرانتقادی همواره گامی منفی در ترقی و پیشرفت انسان است و بارها بشر را گول زده و فریب داده است و هنر همیشه در پیشرفت انسان در زمینه‌های سیاست، اقتصاد یا هر چیز دیگری، عامل انتقادی و بسیار مهمی بوده است و در نتیجه به همان اندازه در معرض فساد و تباهی هم قرار گرفته است. «استتار، راهی برای گریز از یک همذات پنداری واضح و جهت‌یابی بدون دغدغه است». دقیق‌تر اینکه انتقاد نمایشی، پاکسازی و تصفیهٔ سینما را به عنوان هدف مدنظر دارد. روسلینی فکر می‌کند که مرحلهٔ تکامل سینمایی، مرحله‌ای «مهم و اساسی» است، گامی خطیر به سوی نجات و رستگاری بشریت است. «در زندگی واقعی، هر پدیده‌ای تماشایی است. آنچه که خیلی بد و مذموم است، کوشش برای تماشایی کردن پدیده‌هاست» (۱۹۷۴).

نئورآلیسم تاریخی از لحظات تاریخی و شکوهمندی برخوردار است درست مانند لحظات باشکوه و تاریخی فیلم‌های هالیوود، و در عین حال، صحنه‌ها و لحظات ملودرام خاص خود را نیز دارد (به عنوان مثال، محاکمهٔ جادوگر در فیلم «پاسکال»)، لکن این روش به طور کلی هیچ‌گونه آشفتگی در قواعد زیبایی‌شناسی روسلینی ایجاد نمی‌کند و اگرچه هدف این فیلم‌ها سرگرمی است، من مطمئن نیستم که قدرت نمایشی روسلینی چگونه می‌تواند همواره با نیات و مقاصد ابراز شده‌اش هماهنگی داشته باشد. برای مثل، در فیلم «عصر مدیچی» لحظهٔ مؤثر بسیار زیبایی وجود دارد، هنگامی که «کوسیمو»[1] سرانجام پس از مدت‌ها زندگی در تبعید به

---

۱. **کوسیمو مدیچی** در بیست و هفتم سپتامبر ۱۳۸۹ در فلورانس به دنیا آمد و در اول اوت سال ۱۴۶۴ جهان را به درود گفت. او، فرزند ارشد «جووانی مدیچی» بود و ثروتی سرشار از پدر به ارث برد و خود از طریق کارهای بسیار زیرکانهٔ بانکی، آن را دو برابر کرد. برجسته‌ترین فرد فلورانس بود و بالاخره مخالفانش موفق شدند در سال ۱۴۳۳ او را از ←

وطن مراجعت می‌کند. دختری از پنجرهٔ کوچک و مرتفعی به بیرون خم می‌شود و ندا سر می‌دهد «ارباب کوسیمو است که می‌آید!» دوربین تا حداکثر «زوم اوت» عقب می‌کشد و در نمایی دور (لانگ شات)، قصر قرمزرنگ و مجللی راکه با سفالینهٔ قرمز مزین شده همراه با حیاط و چشم‌اندازش نموده می‌شود که کوسیمو در برابر آن سوار بر اسب سفیدرنگی دیده می‌شود. همسر و دخترش برای استقبال از او به آستانهٔ دروازه می‌آیند. روسلینی حتی از موسیقی ضبط شدهٔ مربوط به عصر رنسانس برای این صحنه استفاده می‌کند. و در نتیجه، یکی از بهترین نماهای تاریخ فیلم راکامل می‌کند. با همین ترتیب، ضربه‌های طبل را در سراسر صحنه‌ای که در فیلم «پاسکال» به جادوگر مربوط می‌شود اضافه می‌کند؛ صدای طبل‌ها را روی تصویر سربازانی که از خیابان‌های فلورانس می‌گذرند، و صدای «ارگ» را به هنگام موعظهٔ دینی به صدا می‌افزاید. هنگامی که بخواهد می‌تواند به اندازهٔ هالیوود پر زرق و برق و تجملی باشد.

بی‌تردید این عوامل و «اثرات» سینمایی، تعبیر و تفسیرهای جالبی در مورد صحنه‌هاست لیکن می‌توان بحث‌های جالبی را برای نشان دادن اینکه آنها در هر مورد، تدابیر و تمهیداتی صرفاً ضمیمه‌ای است برای تقویت «جوهر» تصویر یا درگیر کردن آن در دیالکتیک مطرح کرد: پرسش‌هایی دربارهٔ زمان و دربارهٔ سینما برای خود مطرح می‌کنیم. از سوی دیگر، این ضمیمه‌ها از طریق تصمیمی ساده مبنی بر اینکه چه عامل

←

شهر فلورانس تبعید کنند. اما در سال بعد، حکومت جدید فلورانس، کوسیمو مدیچی را فراخواند و از آن پس او بود که بر جمهوری حکومت می‌کرد. او شغل دولتی اختیار نکرد، لیکن تمامی کارها و انتصابات سیاسی را زیر نظر داشت. کوسیمو مدیچی ثروت خود را برای تشویق ادبا و هنرمندان و پیشرفت ادبیات و هنرهای زیبا به کار انداخت و در عین حال به ساختن ویلاها و کلیساهایی دست زد، «کتابخانهٔ مدیچی» و «آکادمی افلاطونی» را تأسیس کرد و به کمک و یاری دانشمندان یونانی شتافت که پس از تسلیم قسطنطنیه در سال ۱۴۵۳ از موطن خود فراری شده بودند.

یا پدیده‌ای اساسی است توجیه می‌شود. هنگامی که چنین لحظات نادری پیش می‌آید، این لحظات ما را با مسائل مطرح شده در فیلم و در واقع به عنوان بخشی از روش آموزشی روسلینی درگیر می‌کند.

در فیلم «عصر مدیچی»، لطیفه‌ها نیز بخشی از این روش است. در نتیجه می‌توان با نشان دادن نگرش‌های در معنی مشابه بین «آلبرتی»[1] و روسلینی دربارهٔ زیبایی‌شناسی مقایسه‌ای به عمل آورد. هنگامی که آلبرتی سخن آغاز می‌کند کاملاً جدی است و گرفتار بزرگی و عظمت بینش اندیشه‌های خویش می‌شود. شیوهٔ سخنوری او (فیلم به زبان انگلیسی است و او هم به زبان انگلیسی صحبت می‌کند)، غالباً پر آب و تاب است. روسلینی از روی عمد، آلبرتی را در یک یا دو مورد هجو می‌کند و به سخره می‌گیرد. نظر به اینکه مطالب روی نوار صوتی فیلم با دقت یک کتاب تاریخ خوانده می‌شود، روسلینی این را هم با نشان دادن شخصی که به هنگام سخن گفتن در آرایشگاه، تمامی صورتش با کف صابون پوشیده شده، در حالی که آرایشگر، بینی او را با دست گرفته است به استهزا می‌گیرد.

گفت و شنودهای دوبله شدهٔ فیلم «عصر مدیچی» موجب می‌شود که کلام و تصویر دارای اطناب شود. نحوهٔ بیان گفتگوهای واضح و سطحی

---

۱. **لئون باتیستا آلبرتی**، معمار، نگارگر، موسیقیدان و نویسندهٔ ایتالیایی در فوریهٔ سال ۱۴۰۴ در شهر «جنوا» به دنیا آمد و در بیست و پنجم آوریل سال ۱۴۷۲ در شهر رم دارفانی را وداع گفت. او در زمینهٔ همهٔ هنرها مهارت داشت و استادی گرانقدر به شمار می‌آمد و یکی از بزرگ‌ترین پیشگامان معماری رنسانس ایتالیا و همچنین یکی از بهترین مدیران عصر خود بود. مقالاتش دربارهٔ نگارگری و پیکره‌سازی مورد تحسین قرار گرفته است و نوشتهٔ معروفش دربارهٔ معماری با نام *De Re Aedigicatoria* که ابتدا در سال ۱۴۸۵ به زبان لاتین انتشار یافت و سپس به چند زبان امروزی دنیا ترجمه شد و تأثیری فراوان روی هنرمندان چندین قرن داشته است. در میان بناهای زیبای بسیاری که طراحی کرده، «کلیسای سانتاآندره‌آ» در «مانتوا» و «کلیسای سان‌فرانچسکو» در «ریمینی» را می‌توان ذکر کرد.

که نمایشگر اندیشه‌ها به خاطر اندیشه‌هاست ما را در دیالکتیکی که در همان سطح قرار دارد درگیر می‌کند، حال آنکه در همان زمان، جدایی این طرز بیان از تصویر، تنش و هیجانی بین تصاویر و کلماتی که افراد بر زبان می‌آورند ایجاد می‌کند و در نتیجه، موجب پیدایی دیالکتیک تازه‌ای بین بیننده و فیلم می‌شود.

عصر مدیچی

«عصر رنسانس، واقعیت بزرگی در تاریخ بشریت است! هنرمندان می‌دانستند چگونه خود را در واقعیت علمی مستغرق کنند و آن را مناسب با موقعیت خویش درآورند، درباره‌اش به تفکری دوباره بپردازند و واقعیت عملی را به مقام و مرتبهٔ هنر برتر ارتقا دهند» (۱۹۶۲).

فیلم «عصر مدیچی»، اوج کارهای سینمایی روسلینی است. این فیلم به بررسی عصری می‌پردازد که به سبب زیبایی، غرور و روشنفکری مردمش، عصری برجسته در فیلمی برجسته است. فیلم «عصر مدیچی» به واقعیت بخشیدن «قول ـ تهدید»ی که روسلینی در سال ۱۹۶۲ مطرح کرده بود نزدیک می‌شود:

«من نمی‌خواهم فردی هنرمند، بلکه معلم قلمداد بشوم. زیرا آموزش به سبب زمینهٔ فوق‌العاده و پرباری که دارد می‌تواند حالات عاطفی شدیدی را در بیننده برانگیزد. از این جهت، من مردی هنرمند نخواهم بود، اما می‌خواهم مطمئن بشوم که در هدایت و رهبری مردم به سوی هنر، کامیاب و موفق خواهم شد.»

«عصر مدیچی» به سبب حالت خوش‌بینانه‌ای که دارد، فیلمی شگفت‌آور است. این فیلم، نمونهٔ جالبی از قدرت و ایمان به شأن و مقام پرارزش هر انسان است. آلبرتی در خلال خطابهٔ پایان فیلم چنین می‌گوید: «امروزه هر کس نتواند آنچه را که در خود دارد تشخیص بدهد انسان نیست... اگر دنیا خواستار برده باشد، افراد بسیاری به بردگی گردن خواهند

نهاد، و هنگامی که دنیا زیرکی و بصیرت بخواهد آن وقت است که افراد بسیاری، نابغه خواهند شد... بشر می‌خواهد از دانش و معرفت بهره‌ای داشته باشد، چرا که می‌خواهد بداند». در اینجا، گزیده‌ای از مطالبی را که آلبرتی در خلال فیلم می‌گوید بازگو می‌کنیم:

«من به این سبب در پی دانش و معرفت بوده‌ام که بدون آن، بشر نمی‌تواند کاری برای خود یا دیگری انجام بدهد... هنر و معرفت از یکدیگر جدا نیستند... امروزه نمی‌توان هنر ظریفه‌ای را سراغ کرد مگر این که علم ظریفه‌ای هم باشد... تجزیه و تحلیل دقیق یک اثر هنری هرگز معیار ارزش‌گذاری مرا از بین نمی‌برد، بلکه بر شگفتی من می‌افزاید... یقیناً هنر از قدرتی آسمانی برخوردار است تا نسل‌های گذشته و دوران ایشان را به زندگی مجدد وادارد... بشر با توجه به آثار دوناتللو [1] می‌تواند به فانتزی اشیاء راه یابد... ما باید به مطالعهٔ طبیعت بپردازیم تا بدانیم حقیقت چیست... من در پاسخ به کسانی که اصرار می‌ورزند این همه علم را نمی‌خواهند و نشان دادن پدیده‌های طبیعی کافی است می‌گویم که هیچ چیزی خودبینانه‌تر از اعتماد به داوری خود بدون داشتن معرفت از دیگری نیست... علم و هنر، امید مشترکی دارند: ترقی و پیشرفت بشریت... عمل فقط ادامهٔ دانستن است. آرزوی من این است که به شما

---

۱. **دوناتللو**، پیکره‌ساز ایتالیایی، میان سال‌های ۱۳۸۲ و ۱۳۸۷ در فلورانس به دنیا آمد و در سیزدهم دسامبر سال ۱۴۶۶ در همانجا به درود حیات گفت. به سبب شخصیت و نبوغش، او را می‌توان یکی از اصیل‌ترین و بزرگ‌ترین شخصیت‌های دوران افتخارآمیز «قرن پانزدهم» دانست. از زمانی که نقش روبه‌افزون ناتورالیسم در آزاد کردن هنر مدرن به درستی شناخته شده، دوناتللو نیز جایگاهی رفیع و ارزشی فراوان کسب کرده است. در ابتدای کار، شدیداً تحت تأثیر «برونللسکی» بود. نخستین اثری که دوناتللو توانست با آن، شخصیت هنری خود را بنمایاند، پیکره‌ای مرمرین از «مارک مقدس» برفراز سردر قسمت جنوبی «کلیسای میشل مقدس» است. یکی دیگر از آثار تحسین برانگیزش، پیکره‌ای از سه قدیس برفراز سردر برج کلیسای «سانتاماریا دل‌فیوره» است. دوناتللو با کوسیمو مدیچی دوستی نزدیک داشت و احتمالاً تحت تأثیر او بود که از آثار قدیمی الهام می‌گرفت. دوناتللو با همکاری «میکلوتزو» چهار بنای یادبود برپا کرد: از جمله، مقابر «پاپ جان بیست و سوم»، «کاردینال رینالدو برانکاچی» و «بارتولومئو آراگرتزی» کارها و آثار هنری دیگری نیز دارد.

بگویم خصیصهٔ نژاد بشر به طور کلی این است که همواره توانایی و تجلی هوش و بصیرت امکان‌پذیر را واقعیت بدهد.»

«عصر مدیچی» اساساً رویدادهایی را دربرمی‌گیرد که از سال ۱۴۲۹ تا سال ۱۴۳۹ در فلورانس رخ داد. به همان اندازه که فیلم پیرامون حوادث زندگانی «کوسیمو مدیچی» دور می‌زند، روی زندگانی و افکار «باتیستا آلبرتی» (۱۴۷۲ _ ۱۴۰۴)، نخستین نمونهٔ فرد متفکر و بشر دوست عصر رنسانس نیز تأکید دارد. روسلینی نوشت: «بشر دوستی، نموداری از نظم و سن‌تز روشنفکری پس از آشفتگی اصول مدارس منحط و فضل فروش قرون وسطی است». از این رو، در فیلم «عصر مدیچی»، ما در برابر طلوع رنسانس قرار می‌گیریم.

تمامی افراد ناراحت و عصبی که به گونه‌ای ترسناک، زمینهٔ فیلم‌های قبلی روسلینی را پر می‌کردند به کناری گذاشته شده‌اند و در جای آنان، افرادی راسخ، با حرارت و جاه‌طلب ایستاده‌اند که تقریباً همواره با شجاعتی اخلاقی و نمونه‌ای از یک قهرمان حماسی سخن می‌گویند.

در ابتدا قرار بود که «عصر مدیچی» در دو بخش جداگانه تهیه بشود، اکنون به سه بخش تقسیم می‌شود که طول هر کدام از این بخش‌ها در حدود هشتاد و چهار دقیقه است و بخش سوم، «لئون باتیستا آلبرتی بشر دوست» نام دارد. در نخستین بخش این مجموعه، «کوسیمو» پس از مرگ پدرش «جووانی» (۱۴۲۹)، بزرگ خانواده می‌شود. در این قسمت است که می‌بینیم بانک‌ها و اصناف فلورانس چگونه کار و عمل می‌کنند. کوسیمو که از سوی حکومت اشراف مبارزه‌جو، مورد مخالفت و بی‌مهری قرار گرفته، محکوم به مرگ می‌شود لیکن در تغییر و تعدیل حکم مرگ به ده سال تبعید در ونیز موفق می‌شود (۱۴۳۳).

در بخش دوم، «پاپ اوژن چهارم» و همگی اعضای «شورای مذهبی» و آلبرتی که یکی از اعضای شورا است، وارد فلورانس می‌شوند. هیأت مدیرهٔ جدیدی برگزیده می‌شود. کوسیمو باز می‌گردد و از دخالت پاپ در

یک جنگ عمومی داخلی جلوگیری می‌کند (۱۴۳۴). کوسیمو قدرت را در دست می‌گیرد، برای دوستانش پاداش شایسته‌ای تعیین می‌کند، دشمنان را کیفر می‌دهد، فلورانس را به قدرت و ثروت می‌رساند، و به طور سخاوتمندانه‌ای از هنرها حمایت می‌کند. برونللسکی[1] در مسابقهٔ ساختن گنبد کلیسای جامع برنده می‌شود. آلبرتی که ناظر فعال همه چیز است، مسابقهٔ شعر و شاعری (لاتین در برابر زبان عامیانه) ترتیب می‌دهد. فلورانس که زمانی به «نظام اخلاقی بی‌حرمتی و حمله کرده» اکنون به عنوان مرکز هنر و پایگاه متفکران دنیا مورد احترام و تکریم قرار می‌گیرد.

در بخش سوم، کوسیمو به ندرت ظاهر می‌شود. آلبرتی دربارهٔ «علم مناظر و مرایا» (پرسپکتیو) و اندازه‌گیری به تحقیق علمی می‌پردازد، حالت بشر دوستی «مسیح» ساختهٔ «ماساچو» راتحسین می‌گوید، به «نیکلاس کوزا»[2] و به «جمیستوس پله‌تو»[3] که دنیای غرب را در فلسفهٔ افلاطون و «پلونیوس» وارد می‌کنند گوش می‌دهد با «توسکانللی»[4] دربارهٔ

---

۱. **فلیپوبرونللسکی**، معمار و پیکره‌ساز ایتالیایی در سال ۱۳۷۷ در فلورانس متولد شد و در پانزدهم اوریل سال ۱۴۴۶ جهان را به درود گفت. جزییات مربوط به زندگی او در پرده‌ای از ابهام است، لیکن تمامی آثاری که پدید آورده در فلورانس بوده و هنوز هم تعدادی از آنها را می‌توان در این شهر مشاهده کرد. او در آغاز، گوهرگر و پیکره‌ساز بود.

۲. **نیکلاس کوزا** (۱۴۶۴ ـ ۱۴۰۱)، فیلسوف، دانشمند و عالم دینی آلمانی. تحت تأثیر افکار «افلاطونی نو» به بررسی و بازنگری در فلسفهٔ مسیحیت پرداخت. آثار اصلی او عبارتند از Docta Ignorantia (۱۴۴۰) و De Genesi (۱۴۴۷).

۳. **جمیستوس پله‌تو**، فقیه و فیلسوف بیزانس (روم شرقی) بود. در قسطنطنیه به دنیا آمد و در سال ۱۴۵۲ در «میسترا»ی یونان درگذشت. سرپرستی مدرسهٔ فلسفه در «میسترا» را برعهده داشت و یکی از پیروان پر حرارت افلاطون بود. در سال ۱۴۳۹ به عنوان نمایندهٔ کلیسای شرقی ارتدکس در «شورای فلورانس» انتخاب شد و با مساعدت کوسیمو مدیچی، «آکادمی افلاطون»ی را در شهر فلورانس برپا کرد. در نوشته‌های خود کوشیده است تا انتقادات ارسطو از افلاطون را رد کند، و نوعی عرفان‌گرایی «افلاطونی نو» را مطرح کرد. او شاید بیش از هر فقیه دیگر دورهٔ رنسانس به گسترش و جلب توجه دانشمندان و مردم به افلاطون در ایتالیا کمک کرده است.

۴. **پائولودال پوزوتوسکانللی**، پزشک و کیهان‌شناس ایتالیایی. در سال ۱۳۹۷ در فلورانس متولد شد. در پانزدهم ماه مه سال ۱۴۸۲ در همین شهر به درود حیات گفت. او معتقد بود که می‌توان از طریق گذر از دریاهای غرب به هندوستان رسید و از این رو، در سال ۱۴۷۴ به کریستف کلمب پیشنهاد سفر دریایی به هندوستان کرد. او همچنین نظریات خود را در ←

ریاضیات با «میکلوتزو»[1] دربارهٔ معماری سخن می‌گوید. کلیساهای رم و قسطنطنیه پیمان اتحاد می‌بندند. آلبرتی هم به بازسازی رم مشغول می‌شود و در «ریمینی» به ساختن کلیسای جامع و ماشین‌های جنگی دست می‌زند. فیلم بامونولوگ طولانی آلبرتی خطاب به «لورنزو مدیچی» جوان در سال ۱۴۷۱ پایان می‌پذیرد و آلبرتی در خلال مطالبی که می‌گوید زبان به تحسین طرح کلاسیک معماری و شهرسازی، خانواده، آینده‌ای امیدوار کننده برای فرزندان، و سرنوشت بشر ـ دانستن ـ می‌گشاید.

تمامی سخنانی که در طی فیلم رد و بدل می‌شود از متون امروزی برداشت شده که روسلینی شخصاً تدوین و سپس صحنه‌سازی کرده است. به عنوان نمونه:

آلبرتی: من از کاری که هم‌اکنون پایان دادیم، خوشوقتم نه فقط از این جهت که به عنوان نمونه‌ای در نظر گرفته شود بلکه همچنین به عنوان انگیزه‌ای برای نسل آینده باشد. انسانی که در پی یافتن خویش است می‌تواند خود را در بازتاب کارها و آثارش ببیند؛ هر کدام از اینها برای او، نمایشگر محدودیت‌ها و ابتکاراتش است».

روسلینی این صحنه را به هنگامی که آلبرتی و یک مصاحب در برابر کلیسای «سان فرانچسکو» در «ریمینی» ایستاده‌اند فیلمبرداری کرده است. احتمال دارد که ما در پذیرش حرف‌هایی که در این صحنه یا در قسمت‌های دیگر فیلم در موقعیت‌های خاص ابراز می‌شود نیازی نداشته باشیم.

←
اختیار پادشاه پرتغال گذاشت. تصور می‌شود تحت تأثیر حرف‌های او بود که دریانورد و کاشف بزرگ، رهسپار سفر دریایی شد.

۱. **میکلوتزو دی بارتولومئو**، معمار، پیکره‌ساز و گوهرگر ایتالیایی احتمالاً در سال ۱۳۹۶ در فلورانس متولد شد و در هفتم اکتبر سال ۱۴۷۲ در همانجا درگذشت و به خاک سپرده شد. او زیر نظر «دوناتللو» به فراگیری رموز پیکره‌سازی پرداخت و معماری را از «برونللسکی» آموخت و از حمایت کوسیمو مدیچی برخوردار بود. به عنوان پیکره‌ساز، پیکره‌هایی از نقره، برنز و مرمر ساخت. از جمله پیکره‌های معروفی که ساخته است می‌توان از پیکرهٔ نقره‌ای «جان مقدس» که در فلورانس است نام برد.

آشکاری فراوان سبک نمایشی فیلم «عصر مدیچی» به رهایی از تمایز سهل و ساده بین «خوب‌ها» و «بدها» کمک می‌کند. صراحت و وضوح روش تحلیلی روسلینی، وجود هرگونه ابهامی را مجاز می‌کند، تمامی داوری‌ها را رد می‌کند، و گستره‌ای از تفکر و اندیشه را که عملاً به اندازهٔ تاریخ نامحدود است در پیش چشم بیننده می‌گشاید. اگرچه، تعبیر و تفسیر به مفهوم واقعی کلمه، در نحوهٔ پرداخت سینمایی روسلینی امری دائمی است. این فراگرد را می‌توان در یکی از مضامین فیلم مشاهده کرد: بشر دوستی در برابر فلسفهٔ عرفان. رد فلسفهٔ عرفانی از جانب آلبرتی در سه سکانس نمودار می‌شود:

۱ ـ یک کشیش در مخالفت با علم سخن می‌گوید و اهمیت مقدم و برتر روح و ایمان را یادآور می‌شود: «هنگامی که بشر به دنیا می‌آید، کاری بجز گریستن برایش باقی نمانده است». دوربین فیلمبرداری در خلال این سخنرانی طولانی، نگاره‌های روی دیوار کلیسا را نشان می‌دهد: تصاویری از جنگ‌ها و چهره‌های عذاب کشیده؛ موسیقی و نوای خوانندگان هم به صدای کلی فیلم افزوده شده است. آلبرتی بدون ابراز کلمه‌ای گوش می‌دهد.

۲ ـ چند سال بعد، آلبرتی در خانهٔ توسکانللی حضور دارد و به مونولوگ طولانی نیکلاس کوزا توجه دارد. نیکلاس کوزا از انتظام و وحدت آرمانی گیتی سخن می‌گوید که علم، حدس و گمانی بیش نیست و عالم، غیرقابل ادراک و در ورای تجربیات و دانش بشر قرار دارد. روسلینی در این قسمت، نوای ارگ را به صدای فیلم اضافه می‌کند. آلبرتی تحت تأثیر سخنان نیکلاس کوزا قرار می‌گیرد، زنخدان را با حالتی متفکرانه می‌خاراند، و به شگفتی درمی‌آید که آیا این طرز فکر می‌تواند ما را به «دنیای رؤیاها» رهنمون شود!

۳ ـ چندی بعد، ورود «جمیستوس پله‌تو» به فلورانس با عزت و احترام استقبال می‌شود. یکی از اهالی فلورانس از ارزشی که «پله‌تو» برای

افلاطون قایل است سئوال می‌کند: «تصور می‌کنم که ارسطو، عقل و دریافت بشر را از شر افسانه‌های افلاطونی رهایی بخشید. انکار این نکته به معنای آن است که معرفت جهانی مجدداً به غاری تاریک بازگردانده شود». یکی دیگر از اهالی فلورانس تحت تأثیر گفتار «پله‌تو» قرار می‌گیرد. آلبرتی در پاسخ می‌گوید:

«تردیدی نیست که او فیلسوفی شایسته و گرانقدر است... لیکن می‌خواهد دنیا را با علم فلسفه که همه‌اش زیرکی و ایهام است از نو بسازد. آپینتو به من گفت که در مشاهده و بررسی نیروها و عوامل موجود در طبیعت، مطالب بیشتری را از تمامی اندازه‌گیری‌ها و نقشه‌کشی‌های آسمانی فلاسفه کشف کرد».

آلبرتی سپس داستان پیرمردی را بازگو می‌کند که کوشش در آرام کردن ژوپیتر مضطرب و پریشان احوال دارد: «پیرمرد می‌پرسد: بگو چه کسی را مسئول نظم و ترتیب دادن به دنیا گماشتی؟» ژوپیتر می‌گوید: «آه، فلاسفه را.» پیرمرد می‌گوید: هان، اکنون متوجه شدم، لابد به همین دلیل است که در آن پایین اینقدر آشفتگی و نابسامانی به چشم می‌خورد. آه که اشتباه بزرگی مرتکب شدی ژوپیتر. حق این بود که نظم و نسق دنیا را در دست‌های یک آدم معمار می‌گذاشتی، چرا که حرفهٔ او از ایهام زیرکانه مبری است».

روسلینی به هیچوجه مخالفت خود با فلاسفه و عرفا را زمینهٔ آثارش قرار نمی‌داد و از این جهت برچسب یا عبارات ناپسند در مورد آنان به کار نمی‌برد. (در واقع، اگر به فیلم آخرش توجه کنیم، درمی‌یابیم که در سراسر فیلم، تاریخ و زمان هرگز به طور دقیق مشخص نمی‌شود و شخصیت‌ها نیز معرفی نمی‌شوند، فقط از طریق گفتگوهای رد و بدل شده بین افراد با نام ایشان آشنا می‌شویم). نحوهٔ پرداخت و شخصیت‌پردازی سینمایی کشیش و نیکلاس کوزا به ویژه در استفاده از حرکات و سخنرانی‌ها به تأکیدی بر جاذبهٔ کلام آنان منجر می‌شود. فقط به هنگام دقت در مراحل

تجزیه و تحلیل فیلم است که جبهه گیری روسلینی برای ما آشکار می‌شود. اگر ما به عنوان بینندگان فیلم، خود را در فانتزی سینما مستغرق کنیم، تعلیق داوری ما نسبت به حالت دوزخی نگارهای روی دیوار کلیسا، انگیزه‌ای به سوی ایمان خواهد یافت؛ اگر نگاه انتقادی به چیزی داشته باشیم، می‌توانیم آنچه که نگارهای روی دیوار کلیساها نشان می‌دهند و تصویر کنندهٔ برخورد هول‌انگیزی با زندگی است ترجیح می‌دهیم از آن برخورد هول‌انگیز دوری کنیم. از ما انتظار می‌رود که هر دو موقعیت را در نظر داشته باشیم و بر نحوهٔ ارائهٔ مبالغه‌آمیز نیکلاس کوزا توسط روسلینی ارج بگذاریم. کارگردان بی‌آنکه حق داوری کسی را محدود کند از ما انتظار دارد فکر کنیم و به استدلال بپردازیم که موقعیت مخالف آلبرتی (بشر دوستی)، آگاهی روشنگرانه‌تری است و درک این نکته به زیبایی آن می‌افزاید. همین نکته از طریق یک روش تشریحی و انتقادی «سازنده» تعلیم داده می‌شود.

در میان گرایش‌های «اساسی» فیلم، نکتهٔ مهمی که روسلینی حتی زحمت اشاره دربارهٔ آلبرتی را به خود نمی‌دهد این است که آلبرتی به عنوان یکی از بهترین و ماهرترین ارگ‌نوازان و موسیقیدانان عصر خود به شمار می‌آمده. مضمون اصلی فیلم «عصر مدیچی»، وحدت علم و هنر، و اتکای این دو بر اقتصاد است. هنر، اصولاً هنر طراحی است با موافقتی نسبی که به شعر و شاعری ابراز می‌شود و احترامی محبت‌آمیز به کتابها. طراحی براساس اندازه گیری و پرسپکتیو است. (این نکته را بایستی باز هم تکرار کرد که فیلم هرگز این چیزها را نمی‌گوید؛ آنها را مستقیماً نشان می‌دهد). آلبرتی از راه علم ریاضیات و خواص آینه‌ها با منظور تجزیهٔ پرسپکتیو دست به تجربیاتی می‌زند. او اعلام می‌کند که: «نگارگری بر اساس فواصل اشیاء، کانونی مرکزی که از پیش تعیین شده، و ساختمانی از زوایا بر سطحی معین، محل تقاطع هرم بصری است». در سینما هم به خوبی می‌توان همین تعریف را با افزودن بعد چهارم به کار برد. فیلم

خوب، فیلمی است که بهره‌گیری متقاعدکننده‌ای از این زوایا به عمل آورد. این تعریف در سبک و شیوهٔ فیلم «عصر مدیچی» واقعیت پیدا می‌کند، کمپوزیسیون‌هایی که توسط دوربین متحرک روسلینی کشف و ضبط می‌شود، مجموعهٔ بی‌انتهایی از ابداع و نوآوری در علم مناظر و مرایا است.

هنگامی که چشم‌های ما معطوف تصاویر فیلم‌های روسلینی می‌شوند معمولاً به سوی کانون مرکزی قاب تصویر به حرکت درمی‌آیندو خطوط پرسپکتیو راکه سازندهٔ اجزاء تصویر است دنبال می‌کنند. این عمل، ما را به سوی اطلاعات و دانسته‌های درام پیش می‌برد، لیکن کمی هم از طرح موردنظر کمپوزیسیون دور می‌کند. به نظر می‌رسد که هدف بخشی از دیالکتیک آموزشی روسلینی این است که پدیدهٔ مزبور را به نحو احسن به کار گیرد: همچون هنر در مورد یک تابلوی نقاشی، انسان باید آگاهانه به لبه‌ها و حاشیه‌های تابلو عقب‌نشینی کند و آنگاه کلیت را در نظر بگیرد.

همچنان که از تعریف و تعبیر آلبرتی در مورد نگارگری برمی‌آید، بهره‌گیری از پرسپکتیو، اهمیت انتخاب و سازگاری را در هر مرحله از ساختمان اثر تأکید می‌کند. انتخاب «روش ایجاد پرسپکتیو» در گزینش‌های «مهم و اساسی» در کارهای روسلینی برای این است که هنر «توانایی و قدرتی آسمانی برای زندگی دوباره دادن به مردگان و عصر آنان» داشته باشد. مقاصد آموزشی او در حیطهٔ دکترین نئورئالیستی مسئولیت اخلاقی هنرمند جلوه و عمل می‌کند.

سرانجام زمانی که فیلم با کلمات لاتین که آلبرتی بر زبان می‌آورد به پایان می‌رسد، بیننده به درستی درمی‌یابد که عصر رنسانس با همان قدرتی که به آینده می‌نگرد به گذشته هم نظر داشته است. روسلینی به عنوان بخشی از جهاد خود برای بازداشتن مردم از شکوه و شکایت و طرح نقشه‌ای از موقعیت این عصر، در پی نشان دادن مراحل تدریجی اوج دانایی از طریق سیر در تاریخ است.

انتقاداتی که از عصر رنسانس به عمل می‌آید بدیهی و آشکار است. این انتقادات از عیب و نقص‌هایی که در پرسپکتیو دیده می‌شود سخن می‌گوید. کمتر کسی را می‌توان سراغ کرد زمانی که دست‌های یک آدم قاتل بریده می‌شود هراسان نشود: میزانسن از ملودرام بهره دارد. روش کوسیمو هیچوقت انفعالی‌تر از زمانی نیست که باید تصمیمات قاطع بانکی بگیرد. یک شخص ابریشم باف از اهالی فلورانس که به «آدینیون» گریخته و به ساختن ابریشم فلورانسی ادامه می‌دهد، همراه با خانواده‌اش به قتل می‌رسد و خانه‌اش توسط مزدورانی که از جانب صنف ابریشم‌باف فلورانس اجیر شده‌اند به آتش کشیده می‌شود. آنچه که از نظر تحلیلی به طور ضمنی در فیلم مطرح می‌شود، عجز و درماندگی انسان عصر رنسانس برای تشخیص و شناخت بزرگی و نیروی بالقوهٔ «مردم عوام» است. آنان، مردمی توخالی و خودبین هستند و نسبت به گسترش اقتصادی خود، حساسیتی نشان نمی‌دهند. آلبرتی ماشین‌های جنگی می‌سازد و مغرورانه می‌گوید «این، یک ماشین است!» و به منظور حفظ جان حکمران مستبد «ریمینی» از گزند اتباعش، یک «دژ ـ شهر» برای او طراحی می‌کند. برونللسکی نیز دستمزد کارگران خود را کاهش می‌دهد و هنگامی که آنان طرح گنبد او را مورد پرسش قرار می‌دهند، سخنگوی ایشان را اخراج می‌کند.

و مردان برجستهٔ فلورانس، خرسندانه ریاکار هستند. یک ونیزی «مارکوپولو» وار، بزرگی و عظمت فلورانس را می‌ستاید و در میان خوشی و شادمانی عمومی نتیجه می‌گیرد:

«مادام که جیب‌های‌تان را با طلا انباشته می‌کنید، روح خود را نیز بلندپایه می‌کنید. شما به تاراج یک نظام اخلاقی دست زده‌اید. شما، طمع و آز را به صورت یک فلسفه درآورده‌اید. و برای بزرگ‌تر کردن تمامی اینها، مدعی هستید که سکه‌های طلای فلورین، نعمت و موهبت خداوندی است. شما بناهای یادبود، گنبدها،

پیکره‌ها و نگارهای دیواریِ آفریده‌اید تا خود را به عنوانِ مردمی متواضع و خدمتگزار خداوند نشان بدهید».

در فیلم «عصر مدیچی» فقط در چند موقعیت است که روسلینی با صدا و تصویر، نمایش مجلل و باشکوهی از عصر رنسانس را به شیوهٔ کلاسیک سینمایی (نمایی از ونیز، چند تابلوی نقاشی همراه با موسیقی، بازگشت کوسیمو به زادگاه خود، آلبرتی در حالی که به کلیسای پایان یافتهٔ خود خیره شده) ارائه می‌کند. آخرین سکانس فیلم، آلبرتی را در میان توده‌ای سنگ در میدان بزرگ رم در حال سخن گفتن نشان می‌دهد و این یکی از ساده‌ترین و بهترین نماهای تمامی فیلم است. لیکن زیبایی و روح عصر رنسانس در هر تصویر فیلم از طریق طرح دکورها و حرکات بازیگران نمودار می‌شود.

روسلینی طبق معمول از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده کرده است. به عنوان مثال، «مارچلو دفالکو» (کوسیمو)، صندوقدار یک «نایت کلاب» است و قبل از این فیلم هرگز اجرای نقش نکرده بود. و اکنون نیز به بازی در فیلم یا تئاتر کاری ندارد. لیکن با هر حرکت جزیی از جانب این بازیگر غیرحرفه‌ای احساس می‌کنیم که او «کوسیمو» است و می‌توانیم در هیأت این شخصیت لاغر و مرموز، تمامی ذهنیت یک آدم برجسته و محیط او را احساس کنیم، درست به همان‌گونه که در مورد شخصیت آفرینی‌های بازیگری حرفه‌ای چون اینگرید برگمن چنین احساسی داشتیم. اگرچه نقش‌ها به بهترین وجهی اجرا می‌شوند با این همه، آگاهانه به خود هشدار می‌دهیم که در حال تماشای اجرای نقش توسط بازیگران هستیم ــ البته به جز در مواقع خاص. در حرکات ظاهری و قابل رؤیت بازیگران است که «رآلیسم» نئورآلیسم نمودار می‌شود زیرا توسط بازیگرانی که نقش نمایندگان آن دوره را بازی می‌کنند ذهنیت یک دوره آشکار می‌شود.

روسلینی با مهارتی که در نمایش شخصیت‌ها ابراز می‌کند خود را وارث خلف استاندال نشان می‌دهد. توضیحی دربارهٔ تناقضات و انگیزه‌های شخصیت‌های فیلمش داده نمی‌شود لیکن در نتیجهٔ نمایش سادهٔ حقیقت، به شیوهٔ واقعی نئورآلیستی، چگونگی امر پدیدار می‌شود. مضافاً بر اینکه شخصیت‌های ساخته و پرداختهٔ روسلینی نیز همچون شخصیت‌های ساختهٔ ذهن استاندال، نمونه‌های کوچک و قابل توجهی از عهد خود هستند و از نظر تحلیلی برای تبیین نظر او سودمند واقع می‌شوند. امکان دارد روسلینی نیز همان چیزی را می‌خواهد بگوید که استاندال در «یادداشت‌ها»ی خود یادآور می‌شود: «من تقریباً همیشه دچار اشتباه می‌شوم زمانی که دربارهٔ شخصیت و منش انسان به عنوان تمامیت یک قطعه اندیشه می‌کنم».

اگر وضوح و شناخت امروزی شخصیت‌های آثار روسلینی را بتوان با دقتی که استاندال در تشریح شخصیت‌های داستان‌هایش به کار می‌برد تشبیه کرد احتمالاً به این دلیل است که بر اثرات نگارگری عصر رنسانس و ناتورالیسم قرن نوزدهم اشاره می‌کند. اگر چنین باشد، این روش کار تقریباً در قطب متضاد نئورآلیسم اوایل جنگ و پس از جنگ که به طور کلی روش نسبتاً بی‌انضباطی داشت قرار می‌گیرد. سبک و شیوهٔ کاری که روسلینی در فیلم‌های خود دنبال می‌کند، معادل شیوهٔ انعطاف‌پذیر سخنوری است. کوچک‌ترین حرکات، اشارات و کلام بازیگران از اهمیت خاصی برخوردار است که همچون جنبه‌های دیگر فیلم «عصر مدیچی» واقعیت آنها را تشدید می‌کند و به تجزیه و تحلیلی دقیق منجر می‌شود. روسلینی در انکار این که در حال انجام دادن عملی خلاق است صداقت دارد؛ هنر روسلینی، مانند هنرمندان عهد رنسانس فیلم خود، روشی صرفاً تحلیلی را دنبال می‌کند: تصویری باشکوه، زیبایی مافوق انسانی، همهٔ اینها ما را به سوی معرفت و سودمندی فرا می‌خواند.

«امروزه انسان می‌خواهد در اعتقاد به آزادی‌ای که بر او تحمیل می‌شود آزاد باشد؛ دیگر، کسی نیست که در پی حقیقت خود باشد. زمانی دنیا گام‌هایی به پیش برداشته که آزادی هم وجود داشته است. این آزادی به ندرت در «تاریخ» ظاهر شده است و با وجود این، مردم همواره دربارهٔ آزادی سخن گفته‌اند» (۱۹۵۴).

سال یک

روسلینی دربارهٔ «آلچیده دگاسپری»[1] زیر عنوان «سال یک» (۱۹۷۴) از نظر سبک و شیوه به سبک فیلم‌های اخیرش خیلی نزدیک است اگرچه موضوع آن خارج از محدودهٔ مجموعهٔ تاریخی قرار دارد. فیلم «سال یک» به عنوان «فیلمی تجاری و برای نمایش در سینماها» تهیه شد نه فیلمی برای تلویزیون، از این جهت تنها امتیاز فیلم، پرده‌ای عریض‌تر است، با این همه،

---

۱. **آلچیده دگاسپری**، سیاستمدار ایتالیایی در سوم آوریل سال ۱۸۸۱ در «پی‌یو تسینو» نزدیک «ترنتو» به دنیا آمد. در نوزدهم اوت ۱۹۵۴ در «سلاوال سوگانا» نزدیک «ترنتو» جهان را به درود گفت. او یک قهرمان مورد علاقهٔ جوانان در «ترنتینو» در جنوب «تیرول» بود که در آن زمان، بخشی از اتریش به شمار می‌رفت. دگاسپری از سال ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۸ در پارلمان اتریش خدمت کرد و پس از اینکه زادگاهش از طریق «پیمان ورسای» به ایتالیا ملحق شد در میدان سیاست باقی ماند تا نمایندهٔ «حزب عامه» یا «حزب کاتولیک» در پارلمان ایتالیا باشد. در زمان حکومت موسولینی به خاطر فعالیت‌های ضد فاشیستی بازداشت و زندانی شد (۱۹۲۶)، لیکن بعداً به «کتابخانهٔ واتیکان» پناه برد و در سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ به مطالعه ونگارش پرداخت. گروه مقاومتی که او در طی جنگ جهانی دوم سازمان داد، بعداً «حزب دموکرات مسیحی» نام گرفت و یکی از شش حزبی بود که در حکومت ائتلافی ایتالیای پس از جنگ نماینده داشت. در این کابینه، او در مقام وزیر امور خارجه (۴۵ ـ ۱۹۴۴) به کار پرداخت. در چهارم دسامبر سال ۱۹۴۵ در نتیجهٔ بحران کابینه، نخست وزیر ایتالیا شد و همزمان با برقراری جمهوری ایتالیا در سال بعد، او هم عملاً، رییس دولت حکومت جدید شد تا اینکه مقام خود را به رییس جمهوری موقتی، انریکو دنیکلا، تفویض کرد و بار دیگر در مقام نخست‌وزیر به کار پرداخت. در ژانویهٔ ۱۹۴۷ برای یک سفر ده روزه به آمریکا رفت تا شاید بتواند کمک‌های اقتصادی برای کشورش بگیرد. دگاسپری از سال ۱۹۴۵ تا هنگام استعفایش در روز بیست و هشتم ژوئن ۱۹۵۳، پس از شکست درگرفتن رأی اعتماد از پارلمان، نخست‌وزیر ایتالیا بود ــ سال‌هایی که به خاطر بحران‌های گوناگون مجبور بود کابینه‌های متعددی برای ایتالیا تشکیل بدهد. او سیاستمداری بود که در امر سازش و مصالحه، مهارت به سزایی داشت، کشور خود را با اصول دموکراسی‌های غربی آشنا کرد و یکی از افرادی به شمار می‌رفت که سکاندار سیاست و رهبری جمهوری ایتالیا در سال‌های بحرانی بعد از جنگ بود.

فیلم مذکور شاید کمتر از فیلم‌های تلویزیونی سرگرم کننده باشد. لیکن در بررسی رویدادهای نسبتاً معاصر، جانبداری روش روسلینی آشکارتر می‌شود.

اگرچه فیلم «سال یک» حوادث میان سال‌های ۵۳ ـ ۱۹۴۵ را دربر می‌گیرد با این همه فقط کوششی سطحی در تجزیه و تحلیل مسائل و موضوع‌های این دوره یا خط‌مشی‌های گوناگون به عمل می‌آورد که به سبب دسته‌بندی‌های سیاسی مختلف ایتالیا شدیداً تبلیغ می‌شد. از سوی دیگر، این فیلم حتی نمی‌تواند شرح حال دقیقی هم از زندگانی دگاسپری باشد: در واقع، هیچگونه تجزیه و تحلیلی از خرد یا کوته‌بینی، از خط‌مشی‌ها یا شخصیت او صورت نمی‌گیرد. در عوض، آنچه که آشکارا نشان داده می‌شود تصویری «آرمانی» و بنابر عقیدهٔ بعضی از ناقدان، تصویری از آن روحیه‌ای است که روسلینی در زندگی حرفه‌ای دگاسپری خیلی تحسین‌انگیز می‌یابد.

دگاسپری آرزو می‌کرد که بدون اجبار و اضطرار، وحدتی دائمی ایجاد کند. در مرحله‌ای از فیلم از او پرسیده می‌شود چگونه می‌تواند دیوارها و موانعی را که سد راه وحدت و باعث جدایی احزاب است نادیده بگیرد. او در پاسخ می‌گوید به منظور عبور از این موانع، وانمود می‌کند که این دیوارها وجود خارجی ندارد. (یعنی، بشر به اندازهٔ کافی توانایی دارد تا دنیا را طبق اراده‌اش به کنش وادارد، بشر که نباید خدمتگزار «هرج و مرج» باشد). مضمونی که بارها از سوی «دگاسپری» ساخته و پرداختهٔ روسلینی موعظه می‌شود این است که: تقدم وجدان فردی، احترام قایل شدن برای نیات پسندیده و صمیمی آن کسانی که با شما مخالفت می‌کنند، رودررویی با واقعیت و بالاتر از همهٔ اینها: اتحاد. هنگامی که دگاسپری اقدام به تعریف این نکته می‌کند که یک «دموکرات مسیحی» فرضاً چگونه بایدباشد، تعریف او به منزلهٔ یک «دموکرات مسیحی» آرمانی متصور می‌شود ـ تعریفی خیلی دور از واقعیت حزب حاکم ایتالیا، درست به همان اندازه‌ای که بخشنامهٔ پاپ دوازدهم دربارهٔ عوامل مافوق‌الطبیعه و

آسمانی به دور از واقعیت کلیسای دنیوی کاتولیک بود.

شاید انتقاد و خرده گیری از روسلینی به سبب کوتاهی و سهل‌انگاری در عرضهٔ اشارات مبهم دربارهٔ نارسایی حکومت ایتالیا، حزب حاکم آن، یا نخستین پایه گذاران کشور بر این اساس باشد که فیلم «سال یک» را با فیلمی «دربارهٔ سیاست» اشتباه بگیریم و در عوض، تماشای آن را با نیت واقعی فیلم ـ یک «فیلم سیاسی» ـ مطابقت بدهیم. در نتیجه، او یک نظریه و روش خیالی را به منزلهٔ «نمونه»ای قابل تقلید برای ملت (و دنیا) خود درنظر می‌گرفت. کمبودها و نارسایی‌های نظام سیاسی ایتالیا هم‌اکنون نیز به اندازهٔ کافی آشکار و قابل رویت است.

در پایان

تا این جای سخن کوشش بر آن بوده است که مقاصد نئورآلیسم تاریخی بیان شود و تناقضات آشکار بعضی از ادعاهای روسلینی را با آنچه که واقعاً انجام داده است، برای یافتن هماهنگی‌های بیشتر مورد ارزیابی قرار بگیرد. در پایان، تأکید بر سه جنبهٔ مقاصد نئورآلیسم تاریخی مهم است زیرا در این سه محدوده می‌توان ادعاهایی را که بیننده می‌خواهد دربارهٔ زیبایی و ارزش هر فیلم به عمل آورد توجیه کرد.

در ابتدای امر باید گفت که روسلینی فکر می‌کرد که سینما از توانایی برای کمک به ترقی بشر برخوردار است و این تصور که امکان دارد در آغاز نکته‌ای کاملاً واضح و تکراری به نظر برسد جنبه‌ای تقریباً انقلابی به خود می‌گیرد و البته درستی این اندیشه زمانی آشکار می‌شود که به یادآوریم چگونه در سال‌های اخیر فقط تعداد اندکی از فیلم‌های آمریکایی وجود داشته که نگرش نومیدانه‌ای نسبت به زندگی را ارائه نکرده است. بی‌تردید، هرگونه تصویری که از عصر ما ترسیم شود توجیهی برای بدبینی دارد. فیلم «اروپای ۵۱» در زمان نخستین نمایش، هم اثری بدبینانه و هم اثری درست و راستین بود. با وجود این، سینما

نقشی تبلیغاتی دارد و این نقش، خواه ناخواه، با ویژگی‌های زیبایی‌شناسی فردی یا مقررات و تمایلات سیاسی ما سازگار درمی‌آید، در نتیجه نباید زمانی که فرد درمانده از یأس و بدبینی برای دیدن فیلم تازه‌ای به سینما کشانده می‌شود نسبت به تأثیر شدیدی که سینما بر جامعه می‌گذارد بی‌اعتنا باشیم. فیلم‌های روسلینی «برای مقابله» با اثرات روحیه خراب‌کن چنین فیلم‌هایی ساخته می‌شود.

ثانیاً، کوشش روسلینی فقط جنبه‌ای آزمایشی داشت. نمی‌توان تصور کرد که او به غلط خودرا به فروتنی و تواضع متعهد می‌کرد هنگامی که می‌گفت: «من، فردی هنرمند نیستم لیکن در هدایت و راهنمایی بشر به سوی هنر، موفق خواهم شد». این نکته را هم باید به خاطر داشت که نئورآلیسم تاریخی می‌خواهد اظهارنظر و حکم مشهور گودار را رد کند که «سینما، بازتاب واقعیت نیست؛ سینما، واقعیت بازتاب است».

در خاتمه، به گونهٔ کاملاً منصفانه‌ای اظهارنظر شده است که فیلم‌های روسلینی به آثار ژورنالیستی خوب (یا نیمه خوب) نزدیک‌تر است تا به شرح و گزارش‌های پژوهشی نوول تاریخی. برای مثال، فیلم «لویی چهاردهم» تقریباً و به طور نسبی توضیح مختصری دربارهٔ فرانسه یا لویی چهاردهم می‌دهد. با وجود این، نیت و منظور اعلان شدهٔ روسلینی عبارت است از آموزش توده‌ها، ایجاد نگرشی خوش‌بینانه نسبت به آینده‌ای که بشر در پیش دارد و اشاره به اینکه چگونه می‌توان با برخوردهای خطیر و مشکلات دشوار آینده مقابله کرد. این روش، «طرح و زمینه»ای است که روسلینی کوشش در ترسیم آن دارد و از اهمیتی فراوان برخوردار است. فیلم‌هایش به دورهٔ تاریخی ویژه‌ای تعلق ندارد و در عوض، هدف اصلی، مطالعه‌ای پژوهشی و دقیق دربارهٔ ترقی و پیشرفت بشر در دوران‌های تاریخی است.

عصر «مدیچی» را می‌توان به منزلهٔ تصویری تمثیلی از دنیای امروز به شمار آورد. حتی کوسیمو هم می‌تواند (تا اندازه‌ای) «راکفلر» باشد.

روش‌های عمل او خشن، دارای وابستگی طبقاتی و مخرب است؛ جنگ‌هایش، جنگ‌های اقتصادی است؛ مضافاً بر اینکه او و زمان او، ایدئولوژی خاصی را بر بشریت تحمیل می‌کنند: به ویژه که هنر باید از علم پیروی کند و ارتباط ما با دنیا باید از طریق علم مناظر و مرایای ریاضی صورت بگیرد. روسلینی به پیشرفت و ترقی بشر اعتقاد دارد و از این رو، شخصیتی است که فکر می‌کند بشریت توانسته با دخول علم در روانشناسی خود، گامی به پیش بردارد. اما، در این جا نکتهٔ غریبی به ذهن خطور می‌کند زیرا هنگامی که «رنسانس» روسلینی را با عصر خودمان مقایسه می‌کنیم تفاوت فاحش بین آنها در این است که ما از گوشهٔ چشم به کیفیت‌های اجتماعی نگاه می‌کنیم، همان چیزهایی راکه رنسانس آشکارا قابل تحمل و مؤثر یافت: ریاکاری، فریب، تقلب، رشد نامتوازن اقتصادی، دیکتاتوری، آرمان‌طلبی، جنایت و غیره.

در تمامی فیلم‌های تاریخی روسلینی، فقط کلیسا است که مضمون دائمی «همسایه‌ات را دوست بدار» را موعظه می‌کند. کلیسا در فیلم «اعمال حواریون» پیروزمند دیده می‌شود، در فیلم «اگوستین هیپو» نگاهبان معیارهای خاص است، در «عصر مدیچی» به گونه‌ای بی‌نتیجه معترض به نظر می‌رسد، و در فیلم «لویی چهاردهم» موجودیتی ندارد. «ژانسنیسم» پاسکال و علم او می‌توانند به طور مسالمت‌آمیزی در ضمیرش زندگی کنند، لیکن مذهب گمراه و منحرف او، بی‌ثمر است.

بی‌رحمی به عنوان عاملی نشان داده می‌شود که توسط کلیسا و توسط فرد «قهرمان» به شدیدترین وجهی مورد مخالفت قرار می‌گیرد، لیکن عاملی که این هر دو از آن مشترکاً برخوردارند، آنقدرها از احترام تازه برای نیروی بالقوهٔ فرد فراتر نمی‌رود. کلیسا با این منظور ظاهر می‌شود تا ارزشی منفی داشته باشد از این جهت که کلیسا، گناه، عدم مخالفت، رضامندی اجباری و افسانه را تشویق و ترویج می‌کند.

هنگامی که بخواهیم این جریانات ریشه‌ای گوناگون را در کنار هم

بگذاریم (که بی‌تردید فقط تعدادی از جریانات است) نتیجه‌ای که روسلینی در انتقاد ضمنی خود از دنیای امروز می‌گیرد این است که بشریت با تثبیت و استقرار موقعیت خویش براساس از خودبیزاری به تضعیف خود کمک می‌کند.

برخلاف سینمای روسلینی، تمامی کوشش سینمای جدید (و سینمای آمریکا به خصوص)، شدیداً در حال تبلیغ «خویشتن‌نگری» است. روسلینی با قاطعیت، بررسی اعمال «بیرونی و نمایان» را تبلیغ و موعظه می‌کرد.

تجربهٔ غربی آیزنشتاین

پاره‌ای از کتاب: آیزنشتاین، تک چهرهٔ مستند

نورمن سوالو
ترجمهٔ جمشید اکرمی

آیزنشتاین، سینماگر بزرگ روس، تقریباً نه‌ماه پس از ترک مسکو، در ماه مه ۱۹۳۰، پا به خاک ایالات متحدهٔ امریکا نهاد. سهم اعظمی از فراخوانده شدن او به هالیوود، مدیون دیپلماسی ایورمونتاگ بود که پیش از آیزنشتاین مستقلاً راهی آمریکا شده و کوشیده بود تا از تماس‌هایش با کمپانی پارامونت در جهت نیل به هدفی که در آن زمان به گونه‌ای فزاینده بعید و دور از دست به‌نظر می‌رسید، بهره برگیرد. کوشش‌های زیرکانهٔ مونتاگ زمانی میوه داد که جس ال لاکسی، یکی از رؤسای پارامونت در دیداری از پاریس در اوایل ۱۹۳۰ با آیزنشتاین تماس گرفت و در مورد رئوس کلی یک قرارداد با او به‌توافق رسید.

در مقاله‌ای که آیزنشتاین به‌قصد انتشار برای لئون موسیناک فرستاد، به شرایط این قرارداد اشاره شده است:

«پس از ساختن فیلمی در پارامونت در یک فرصت شش‌ماهه، گروه ما برای تهیهٔ یک فیلم روسی به مسکو بازخواهدگشت. پس از آن ما برای فیلم دیگری باز به هالیوود خواهیم رفت. پیش‌بینی می‌کنیم تحت همین شرایط سومین و چهارمین فیلم را هم بسازیم. به‌این ترتیب گروه ما بین روسیه و آمریکا پیوسته در سفر خواهدبود. این شرط ماهم در قرارداد قید شده اگر طی سه‌ماهه اول اقامت ما در آمریکا، نتوانیم برسر سوژهٔ فیلم‌مان یا برسر شرایط کار، به توافق برسیم، رابطهٔ‌مان تمام شده تلقی شود و ما بی‌درنگ به مسکو بازگردیم.»

روایت خود آیزنشتاین از این قرارداد، خوشبینانه‌تر از روایت

ایور مونتاگ به‌نظر می‌رسد. چه به اعتبار او این موافقت‌نامه بیش از آنکه یک قرارداد خرید خدمت باشد، قراردادی بود که دست پارامونت را در جهت صرف هزینه‌هایی برای یک دورهٔ شش‌ماهه باز می‌گذاشت. این هزینه‌ها! با اعتنا به سرشاری ثروت در هالیوود به گونه‌ای نامنتظره ناچیز به‌نظر می‌رسید: پانصد دلار برای آیزنشتاین و برای آلکساندروف، تلیسه، مونتاگ و همسر مونتاگ نیز هرکدام صد دلار. اضافه حقوقی هم در صورت پذیرفته شدن فیلمنامه پیش‌بینی شده بود. آیزنشتاین و دستیارانش یا باید این قرارداد را می‌پذیرفتند و یا «بدرود» خشک و قاطع آمریکایی‌ها را.

مونتاگ پیش از آنکه آیزنشتاین و همراهانش به آمریکا برسند، خانه‌ای در کولد واتر کانیون برای اقامت‌شان اجاره کرده بود. در همین خانه آنها روی فیلمنامهٔ‌شان هم کار می‌کردند. میان همهٔ آنها که آیزنشتاین و دو دستیارش را در هالیوود می‌شناختند، ایور مونتاگ مطمئناً شایسته‌ترین و آگاه‌ترین کسی است که می‌توان به نوشته‌اش دربارهٔ آیزنشتاین استناد کرد.

«وقتی کسی برای نخستین‌بار پا به هالیوود می‌گذارد، خود به‌خود مورد احترام و توجه قرار می‌گیرد. همه چیز برایش مهیا می‌کنند و به او می‌گویند: «شتاب نکن، از وقتت استفاده کن، بنشین و هر چیزی را خوب جذب کن، به جاهای خوب و باصفای شهر سربزن، اسباب تفریح و خوشگذرانی برای خودت فراهم کن و به دیدن آدم‌های جالب و دوست‌داشتنی برو.» خب، آن موقع به هرحال روزگار ستارگان بزرگ بود، و با آیزنشتاین هم رفتاری در شأن بزرگان شد. ما دوستان زیادی پیدا کردیم، دوستانی از بزرگان و خوشبختانه من با چارلی چاپلین سابقهٔ آشنایی داشتم، ما مدت زیادی از اقامت‌مان را در هالیوود میهمان چاپلین بودیم، در واقع میهمان دائمی او. رفاقت و میهمان‌نوازی گرم و پرصمیمیت او در هیاهوی آن‌همه کشمکش‌های سخت و رنج‌آمیزی که برای‌مان پیش آمد، تسکین فوق‌العاده دلچسبی بود.

«مدت زیادی طول کشید تا سرانجام توانستیم برسر سوژه‌ای به توافق برسیم.

اول آیزنشتاین می‌خواست فیلمی دربارهٔ یک «خانهٔ بلورین» بسازد، خانه‌ای که سرتاسر از شیشه ساخته شده بود و در آن صدها تن زندگی و کار می‌کردند. نکتهٔ داستان این بود که این آدم‌ها علیرغم شیشه‌ای بودن دیوارها اصلا به فکرشان نمی‌رسید که می‌توانند به‌راحتی همدیگر را دید بزنند، تا آنکه به دلیلی ـ مثلا ورود ناگهانی یک دزد ـ بدگمانی آنها برانگیخته می‌شود و بلافاصله از احوال همدیگر باخبر می‌شوند. پیامد این وقوف، تضاد خشونت‌آمیزی بود. درونمایه‌ای به این پوشیدگی و ابهام نیاز به طرح داستانی گسترده‌ای داشت که هیچ‌کس ـ نه از گروه کوچک خود ما و نه از تیم فیلمنامه‌نویسان پارامونت ـ از پس نوشتن آن برنیامد. آیزنشتاین به عوض کنارگذاشتن این سوژهٔ دشوار، شروع به گذراندن یک دوره روانپژوهی کرد تا دریابد چرا خود او نمی‌تواند به چیز دیگری فکر کند.در همین احوال، ما آب‌تنی می‌کردیم، تنیس بازی می‌کردیم، به تماشای چشم‌اندازهای دیدنی می‌رفتیم، و رفقای بیشتری دست وپا می‌کردیم».

هالیوود آن روزگار، و در واقع سرتاسر ساحل غربی ایالات‌متحده، فضای مساعد و الهام‌بخشی برای کارهای روشنفکرانه نداشت. غالب نوول‌نویسان، نقاشان، دراماتیست‌ها، شاعران و فیلسوفان جاهای دیگری می‌زیستند و جولان می‌دادند. هرگاه که به هالیوود خوانده می‌شدند، سعی می‌کردند کارشان را خیلی زود انجام بدهند، هرقدر که می‌توانند پول بگیرند و به‌خانه برگردند. آیزنشتاین که هرگز نمی‌توانست در چنین فضای عمیقی جولان بدهد، فرصت‌هایی برای ایراد سخنرانی در هاروارد، کلمبیا، و شیکاگو پیدا کرد. چند روزی را هم در «بوستن» با اچ، دبلیو، ال دانا نوهٔ لانگفلوی شاعر گذراند. در هالیوود چنین فرصت‌های لذتبخشی ندرتاً دست می‌داد. آیزنشتاین در نامه‌ای به «موسیناک» نوشت، **«هالیوود از نظر روشنفکرانه همان شأنی را دارد که سواسون Soissons یا بریو Brive دارند»** و با استثناهایی، او همهٔ آدم‌های آنجا را «احمق یا معمولی» یافته بود.

آیزنشتاین با خیلی از آدم‌های سرشناس هالیوود عکس گرفت. آدم‌هایی

مثل **والت دیسنی** ـ که کارش را و بخصوص شیوهٔ کاربرد صدا را در فیلم‌هایش تحسین کرد ـ **مارلین دیتریش، یوزف فون اشترنبرگ و رین تین تین،** چاپلین یکی از استثناهای انگشت‌شمار در برچسب عمومی غم‌انگیزی بود که او بر هالیوودی‌ها زده بود ـ **دستهٔ** احمق‌ها. همین‌طور کسان معدود دیگری مثل **کینگ ویدور، فون اشتروهایم، گرتا گاربو، برتولد ویرتل** و همسرش، **سالکا،** و **لوئیس مایلستون.**

کینگ ویدور، یکی از دست‌پرورده‌های خوب روزهای طلائی هالیوود، به نوبهٔ خود خاطراتش را از، **«مردی که از مسکو آمد»** به ضبط کشیده است:

«من اول آیزنشتاین را صرفاً به این دلیل ملاقات کردم که او آخرین فیلم «جمعیت» را در نیویورک دیده بود و از برخی تمهیدات فنی به‌کار رفته در آن به هیجان آمده بود، چراکه گذشته از هر چیز، دلیل حرفه‌ای سفر طولانی و منحنی‌وار آیزنشتاین از مسکو به هالیوود، مطالعهٔ آخرین تکنیک‌های تولید فیلم ما بود. بنابراین من خوشحال بودم که اورا دور و بر استودیوهای مترو، و خیلی از چشم‌اندازهای محل فیلمبرداری بگردانم. علاقهٔ خاص اورا به‌چیزی که می‌توانم اولین کاربرد «زوم» تعریف کنم، به خاطر می‌آورم، البته یک زوم واقعی نبود، بلکه فقط دوربینی بود که در آن حد می‌توانست جلو و پائین برود. یکی دیگر از دستگاه‌های مورد استفاده ما هم آیزنشتاین رابه هیجان آورد. این دستگاه بود که ما را قادر می‌ساخت نماهای تراولینگی به سمت بالای پهلویی از یک ساختمان بلند بگیریم. به‌زودی دریافتم که من و آیزنشتاین، علیرغم تفاوت‌های قومی و سیاسی‌مان، در واقع به یک زبان حرف می‌زنیم.»

«بگذارید این جملهٔ آخر را با قضیه‌ای توجیه کنم. یک شب وقتی آیزنشتاین همراه با گریشا الکساندروف و ادوارد د تیسه به صرف شام میهمان بود. پس از شام ما آخرین فیلم روسی او «کهنه و نو» را به نمایش گذاشتیم، آپاراتچی آن‌شب ما هم خود «تیسه» بود که کارش را تا حلقهٔ

سوم یا چهارم خیلی خوب انجام داد. با شروع نمایش این حلقه بود که آیزنشتاین از جا پرید، پیش تیسه رفت و گفت حلقه را عوضی توی آپارات گذاشته است، تیسه به آرامی به او اطمینان داد که چنین کاری نکرده است بی‌تردید حلقهٔ درست را نشان می‌دهد، آیزنشتاین قانع نشد. بنابراین نمایش فیلم را متوقف کردند، به اتاق بازگشتند و شروع به بحث دراین باره کردند که آیا آن حلقهٔ فیلم سرجایش بوده است یا نه، قضیه جالب بود. یکی از بزرگترین کارگردان‌های فیلم، با یکی از بهترین فیلمبردارانی که سینما تابه‌حال به خود دیده است، بر سر ترتیب حلقه‌های فیلمی که باهم ساخته بودند توافق نداشتند. خاطرم نیست که کدام‌یک از آنها حق داشتند. شاید هیچ‌کدامشان.»

«به اعتقاد من، این ماجرا درس مهمی برای کارگردان‌های سینما دارد: ثابت می‌کند که یک فیلم فرم خاص خودش را دارد و آنچنان پویاست که هیچ نیازی به یک پردهٔ اول یا دوم یا سوم ندارد. آدم مجبور نیست دنبال فرم‌های تئاتری و یا ادبی برود. به‌خاطر اینکه سینما واقعاً فرم هنری متفاوتی است و به همین دلیل است که آیزنشتاین می‌توانست خیلی جدی دربارهٔ تقدم و تأخر یک حلقهٔ فیلم بحث کند. در یک نمایشنامه، یا به هر حال در نمایشنامه‌های متعارف دههٔ سی، آدم اگر از پردهٔ دوم به پردهٔ پنجم می‌رفت، ناگزیر روال داستان راگم می‌کرد، یا همینطور تصور کنید که نوولی را از فصل ششم شروع کنید و بعد به فصل اول بروید. ولی فیلم ذات متفاوتی دارد، وقتی در مورد رابطهٔ خودم با آیزنشتاین اصطلاح «زبان مشترک» را به‌کار بردم، قصدم اشاره به همین ذات و زمان متفاوت فیلم بود.»

«آیزنشتاین و من، زمانی‌که از قدرت و تأثیر صحنه‌های خاصی حرف می‌زدیم، زبان مشترکی را به‌کار می‌بردیم. من به آیزنشتاین گفتم که گرچه فیلم بخصوصی که من خیلی وقت پیش آن‌را ساخته‌ام، حالا دیگر کاملا فراموش شده است، اما در برخوردهایم با مردم، کراراً اتفاق می‌افتد که آنها

صحنه‌هایی از آن‌را به‌یاد می‌آورند. می‌گویند: «آن صحنه را به‌خاطر دارید؟» و بعد اضافه می‌کنند «توی چه فیلمی بود؟ بازیگرش که بود؟» بنابراین تمام چیزی که به‌یاد این آدم‌ها مانده است زیبایی و یا ریتم یک صحنهٔ بخصوص بوده است. این تجربه‌ای بود، که اعتقادی درپی داشت، اعتقادی که آیزنشتاین و من سهمی برابر از آن داشتیم: ایمان به نیروی پویا و انحصاری دوربین و مونتاژ به «رزمناو پوتمکین» نگاهی دوباره بیفکنید. صحنه‌آرایی پله‌های اودسا را مطالعه کنید و دقت کنید که آدم‌ها به چه حالتی روی این پله‌ها افتاده‌اند. برای ساختن یک فیلم واقعی نیازی نیست بازیگران شما این‌سو و آن‌سو بروند، حرف بزنند، و در وضعیت‌های متعارف و آشنایی قرار گیرند. آیزنشتاین این حقیقت را خیلی بهتر از ما می‌دانست، او از سینما به‌عنوان رسانهٔ بیانیش، دید کاملا درستی داشت. معتقد بود که سینما می‌تواند از هر فرم هنری دیگری وام بگیرد، بی‌آنکه کورکورانه جهت‌ها و خطوط کلی آن را دنبال کند. آیزنشتاین خیلی خوب می‌دانست که سینما به شیوهٔ خودش نقشی همانقدر سازنده در تاریخ هنر ایفا خواهد کرد که کشف «پرسپکتیو» در زمان خودش ایفا کرده بود.»

تردیدی نیست که آیزنشتاین در هالیوود بود، جایی‌که کارگردان‌های انگشت‌شماری همچون **کینگ ویدور** ماجراجو بودند. واقعیت این بود که **آیزنشتاین** قراردادی با پارامونت داشت، بی‌آنکه عملا ایده‌ای جز یک طرح مبهم در مورد یک خانهٔ بلورین برای ساختن فیلمی داشته باشد ـ طرحی که کسی را هم متقاعد نمی‌کرد. بگذاریم **ایورمونتاگ** روایت غم‌انگیزش را ادامه دهد.

«سرانجام قرار شد روی موضوعی برای فیلمنامه کار کنیم. ایدهٔ فیلمنامه را آیزنشتاین از اروپا با خودش آورده بود، از یک نوول فرانسوی نوشتهٔ **بلزساندرا** به اسم طلا و یا در ترجمهٔ انگلیسی‌اش طلای سوتر. تم این داستان که بر اساس واقعه‌ای تاریخی بود، به کشف طلا در کالیفرنیا

می‌پرداخت، اما اصل قضیه دربارهٔ یک سوئیسی تنها و تکرو بود که در اوایل قرن نوزدهم کشورش را به‌قصد شروع کشاورزی در ساحل غربی آمریکا ترک کرده‌بود. بعدها، در زمین او طلا کشف می‌شود، ولی این موضوع به عوض آنکه او را پولدار کند، به‌فقرش می‌کشاند، چون تمام آنهایی که یک وقتی برای او کار می‌کردند، به‌محض کشف طلا اورا رها می‌کنند و خود به استخراج طلا می‌پردازد. این قصهٔ غیر عادی و آکنده از درس‌های اخلاقی، در دست آیزنشتاین ـ با یاری‌هایی از سوی بقیهٔ ما ـ به چیزی تبدیل شد که هنوز هم از نظر من یک فیلمنامهٔ درخشان است. ما فیلمنامه را به کمپانی پارامونت بردیم. در آنجا خیلی راحت به ما گفتند که دیگر کسی در آمریکا به مسائل تاریخی علاقمند نیست و اگر جز این فکر کنیم، دلیل بی‌خبری و کهنه گرایی ماست. آنها مؤدبانه گفتند که چنین فیلمی همان‌قدر کسل کننده خواهد بود که ساختن فیلمی دربارهٔ هنری هشتم در انگلستان. این قضیه البته به‌قبل از ساخته شدن فیلم معروف الکساندر کوردار چارلز لافتون و نیز به چهل سال پیش از سریال تلویزیونی انگلیسی‌ها دربارهٔ هنری هشتم که در ایالات متحده به موفقیت شگرفی دست یافت، مربوط می‌شود.

دشوار بود که چنین دلایل بی‌منطقی را برای رد فیلمنامه‌مان جدی بگیریم. به نظر من، دلیل واقعی در تضادهایی بود که بی‌تردید میان مدیران کمپانی پارامونت وجود داشت. آنها به کسانی که با ما قرارداد امضا کرده بودند، حسد می‌ورزیدند، می‌کوشیدند حمایت‌کنندگان ما را بی‌اعتبار کنند. اعتبار خیلی‌ها در کمپانی در خطر بود و جنگ و جدل‌هایی که همیشه در سازمان‌های خیلی بزرگ اتفاق می‌افتد زیاد پیش می‌آمد. به هرحال نتیجهٔ همهٔ این اوضاع برای ما یک دستور بود: یا باید به خواست پارامونت فیلمی براساس نوول تئودور درایزر یک رؤیای آمریکایی می‌ساختیم و یا اینکه کمپانی فوراً عذرمان را می‌خواست. کتاب درایزر البته در مجموع سوژهٔ متفاوتی است. گرچه برای خواندن، خیلی قطور و

کمی خسته کننده است. ولی مطمئناً کتاب مهمی است و ـ گرچه جای بحث دارد ـ در واقع کتاب بزرگی است. این کتاب نشان می‌دهد که جامعهٔ آمریکایی آن زمان، با همهٔ تازه به دوران رسیدگی و تفاوت‌گذاری‌هایش بین فقیر و غنی، چگونه می‌تواند بر یک جوان تأثیرپذیر و احساساتی اثر بگذارد و سرانجام موقعیتی فراهم آورد که در مورد او این توهم را ایجاد کند که جنایتی را مرتکب شده است. دستکم ظاهراً به نظر می‌رسد که او این کار را کرده است. مطمئناً می‌خواسته است بکند. ولی این مسئله اساساً نکتهٔ واقعی کتاب نیست. مسئله این است که این جوان به خاطر جنایتی روی صندلی الکتریکی می‌نشیند که واقعاً جامعه‌اش آن را مرتکب شده است نه خود او. و بنابراین قضیه بیشتر یک تراژدی آمریکائی است تا تراژدی شخصی خود او.

ما کار روی فیلمنامه را با احساسی از نگرانی و بدبینی شروع کردیم. به خوبی می‌دانستیم که یک گروه بیگانه، تحت هدایت یک کارگردان روسی و دو همکار روسی هرگز اجازه نخواهد یافت فیلمی بسازد که تم آن اساساً انتقادی علیه جامعهٔ آمریکایی است. اما وقتی فیلمنامه را تمام کردیم و آن را تحویل مدیران پارامونت دادیم، رگباری از به به و چه چه روی سر ما سرازیر کردند. آنها گفتند: این فیلمنامهٔ بسیار خوبی است. بهترین فیلمنامه‌ای است که ما تا به حال در این استودیو داشته‌ایم. شما باید فوراً به نیویورک بروید.

دلیل این دستور آخر توجه به این واقعیت بود که «یک تراژدی آمریکایی» در «ساحل شرقی» روی می‌دهد و ما مجبور بودیم در جستجوی محل‌های فیلمبرداری به آنجا برویم. ما البته ظرف چند ساعت به نیویورک رفتیم، ولی فیلم هرگز ساخته نشد. در فاصلهٔ زمان کوتاهی پس از ورودمان به نیویورک، به دفتر **جس ال لاسکی** رفتیم. لاسکی همان کسی بود که آیزنشتاین را در پاریس دیده بود و او را به کار در پارامونت دعوت کرده بود، لاسکی در نیویورک به راحتی به ما گفت: «خیلی

متأسفیم، ولی قرارداد شما تمام شده است.»

در متن منتشر شدهٔ فیلمنامهٔ یک تراژدی آمریکایی اسامی **اس ام. آیزنشتاین، جی وی الکساندروف** و **ایورمونتاگ** آمده بود. عناوین در فیلمنامه جملهٔ براساس **نوول تئودور درایزر** نیز قید شده بود فیلمنامه مطمئناً به هدف و پیام اجتماعی درایزر وفادار مانده بود. همین مسئله به اضافهٔ حمله‌هایی که به کمپانی پارامونت به خاطر امکان فیلمسازی دادن به «**قاصدی از جهنم، یهودی خارجی خطرناکی که برای مسموم کردن آمریکا آمده است... یک سگ سرخ... یک سادیست، یک هیولا... و القابی از این قبیل**» شده بود، باعث شد که لاسکی و همکارانش در پارامونت دنبال بهانه‌ای بگردند که خود را از شر قراردادی که گرفتارش شده بودند، خلاص کنند.

طی مدت اقامت **آیزنشتاین** در آمریکا هم او و هم پارامونت بارها مورد مراجعه و بازجویی پلیس قرار گرفتند. برای آیزنشتاین برخوردهایش با پلیس چیز تازه‌ای نبود. او قبلاً برخوردهای حتی خشن‌تری در مرز سوئیس و پاریس با پلیس پیدا کرده بود.

موردی هست که باید به آن اشاره کرد، موردی که دوستداران آیزنشتاین هیچگاه تردید و اکراهی از آن نداشته‌اند: شکست آیزنشتاین در هالیوود کمابیش حلقه‌ای از زنجیر بلند قربانی کردن‌های سیاسی بود که با تعقیب جزایی «**ده هالیوودی**» در اواخر دههٔ چهل، و عملیات چند سال بعد کمیتهٔ فعالیت‌های ضد آمریکایی سناتور **جوزف مک کارتی** ادامه یافت. با این حال ایورمونتاگ همیشه و به‌گونه‌ای پر معنا از پذیرفتن این قضیه به عنوان چیزی بیش از فصلی از یک موقعیت خیلی پیچیده اجتناب ورزیده است:

«چرا ما شکست خوردیم؟ بعضی‌ها گفته‌اند به دلایل سیاسی، به دلیل هراس از یک بولشویک که بولشویسم همراه خود می‌آورد. چنین دلیلی بی‌تردید وجود داشت. آدم‌های دیوانه‌ای بودند که نامه‌هایی به روزنامه‌ها می‌نوشتند و شکایت می‌کردند که پارامونت با امضای قرارداد با یک «سگ

سرخ» رسوا و بدنام به آمریکا خیانت کرده است. چندین بار هم نامه‌هایی حاکی از خشم و اعتراض مردم به دفاتر کمپانی رسید. تمام اینها به طور اجتناب‌ناپذیری در لحظهٔ تصمیم‌گیری نهایی پارامونت باید تأثیری بخشیده باشد. اما گفتن اینکه این تنها دلیل ناکامی آیزنشتاین در هالیوود بوده، ساده کردن بیش از حد مسئله است. اگر این تنها مشکل قضیه بود، من مطمئن نیستم که پارامونت تسلیم آن می‌شد. من اطمینان دارم کشمکشی که در داخل کمپانی در جریان بود، یکی از دلایل مهم جواب کردن ما شد. جدال در واقع میان دو دسته برپا بود: آنها که ما را حمایت می‌کردند، و آنها که می‌کوشیدند گروه حامی ما را از طریق ثابت کردن اینکه ما چه آدم‌های پست و بی‌اعتباری بودیم، شکست دهند. دلیل آخر، و یکی از مهم‌ترین دلایل، هراسی بود که در هالیوود آن زمان همه از آدم‌های ظاهراً روشنفکر داشتند. خوشبختانه امروزه دیگری اثری از چنین هراسی نمانده است. واقعیت بیرحمانه در مورد ما، آن زمان این بود که نه فقط کارهای روشنفکرانه می‌کردیم، بلکه مهر روشنفکر بودن را اساساً بر پیشانی‌مان کوبیده بودیم».

دربارهٔ این مورد آخر، **کینگ ویدور** هم حرف‌هایی دارد:

«چون آیزنشتاین می‌دانست که دارد با یک فرم هنری جدید کار می‌کند، و چون از نظر شخصیت نیز، او واقعاً همان مردی بود که بود، نپذیرفت که در مورد آرمان‌هایش تن به سازش دهد، و یا مجبور شود کمترین تغییری در جهان‌بینی‌اش بدهد. در کالیفرنیای دههٔ ۱۹۳۰ هرکس دیگری که رفتاری چون آیزنشتاین داشت، مجبور می‌شد با انبوهی از دردسر و دشواری رودررو شود. و به عقیدهٔ من دلیل واقعی ناکامی آیزنشتاین همین بود. من البته دلایل سیاسی را هم هرگز انکار نمی‌کنم، و با تجربه‌ای که خودم از آیزنشتاین دارم، او عمیقاً یک جانور سیاسی بود ــ مردی که وقتی فیلم من «**هاله لویا**» را دید، بیشتر شیفتهٔ این نکته شد که تمام بازیگران فیلم سیاهپوست بودند. و به ارزش‌هایی که این فیلم به عنوان

یک اثر هنری ممکن بود داشته باشد یا نداشته باشد، اصلاً اعتنایی نکرد.

آیزنشتاین مطمئناً یک جانور سیاسی بود، و بیشتر یک جانور سیاسی روسی. اما من صادقانه معتقدم که او بیشتر به دلیل ضعف در برقراری ارتباط، نتوانست فیلمنامه‌هایش را بقبولاند. شکسپیر نوشته است «نمایشنامه، اصل مطلب است» ولی در حرفهٔ ما چنین حرفی لزوماً درست نیست، و اگر کمپانی تهیه کننده این را قبول داشت و سعی می‌کرد نقطه‌نظرهای آیزنشتاین، و احساس واقعی او را در مورد امکانات سینما نفهمد، احتمال داشت او در هالیوود موفق شود. ولی شیوهٔ کار در استودیوهای آن زمان، شیوهٔ متعارف تعریف کردن داستان فیلم و بعد طی کردن مراحل عادی ساختن آن بود (نمایشنامه، اصل مطلب بود) ولی آیزنشتاین طبعاً نمی‌توانست در چنین سیستمی جا بیفتد، آنها نتوانستند او را بفهمند و آیزنشتاین هم تن به سازش نداد. امروزه ما مردانی مثل فلینی و آنتونیونی داریم که عقایدشان حتی غیرمتعارف‌تر از اعتقادات آیزنشتاین در آن روزهاست. اما اینها در نظام تجاری سینمای دهۀ ۱۹۷۰ کاملاً پذیرفتنی هستند. البته تکامل صنعت فیلم در ایالات متحده سال‌هاست آن مرحله‌ای را که در آن عقاید آیزنشتاین می‌توانست ابروهای مدیران عامل استودیوها را بالا بیندازد، پشت‌سر گذاشته است، و من تردیدی ندارم که او به راحتی می‌توانست فیلمی مثل، طلای سوتر را در هالیوود بسازد. آیزنشتاین تنها آرتیست تاریخ دنیاست که از اینکه جلوتر از زمان خود بود، رنج بسیار برد».

اگر آیزنشتاین و همکارانش تن به سازش می‌دادند و فیلمنامهٔ یک تراژدی آمریکایی را در محدودهٔ مورد پذیرش کمپانی پارامونت می‌نوشتند، چه اتفاقی می‌افتاد؟ آیا پارامونت با ساختن آن به همان شیوهٔ متعارفی که منظور کینگ ویدور است، موافقت می‌کرد؟ دستکم یک دلیل خوب برای پاسخ مثبت دادن به این سئوال هست: اندک زمانی پس از آنکه آیزنشتاین هالیوود را برای همیشه ترک گفت، فیلمی بر اساس یک تراژدی آمریکایی

ساخته شد. کارگردان، اروپایی دیگری بود: **یوزف فون اشترنبرگ** و کمپانی تهیه کننده هم «پارامونت» بود.

با این حال، مسئله جنبهٔ آکادمیک هم دارد. سازشگرایی در حوزه‌هایی که به صداقت هنری، اعتقاداتِ سیاسی و یا وجدان اجتماعی **آیزنشتاین** مربوط می‌شد، هرگز در طبیعت او نمی‌گنجید و از قضا نوول **درایزر** و اقتباس سینمایی آیزنشتاین از آن مستقیماً با تمام این مسائل درگیر بود. در واقع تقدیر محتوم و آیندهٔ نومیدکننده‌ای که **آیزنشتاین** و همکارانش به محض آنکه به آنان گفته شد آینده‌شان در هالیوود بستگی کاملی به یک تراژدی آمریکایی دارد، رویاروی خود دیدند، از درگیری با این مسائل و مسئولیت‌ها ناشی می‌شد. آنها به خوبی می‌دانستند تنها کاری که می‌توانند بکنند، نوشتن فیلمنامه‌ای است که هم به متن ادبی و هم به روحیهٔ آن وفادار بمانند. آنها در عین حال می‌دانستند که چنین فیلمنامه‌ای در آمریکای سال ۱۹۳۰ هیچ شانسی برای پذیرفته شدن ندارد.

طلای سوتر مورد متفاوتی بود گرچه تم آن برای یک سوسیالیست مؤمن، جذاب بود، ولی پیام‌های اخلاقی و اجتماعی آن کاملاً غیرمستقیم و تلویحی بودند. جالب آنکه این سوژه هم شش سال بعد در قالب یک فیلم هالیوودی ساخته شد (البته نه توسط پارامونت). این نشان می‌دهد که سه دلیل **ایورمونتاگ** برای توجیه ناکامی گروه‌شان در هالیوود دلایل درستی هستند: عنصری از فراگرد قربانی کردن‌های سیاسی در آمیزش با رقابت‌های داخلی کمپانی پارامونت، به اضافهٔ چیزی که **کینگ ویدور** آن را «ضعف ارتباط بین نقطه‌نظرهای شخصی **آیزنشتاین** و آنچه که از نظر هالیوود تنها راه ممکن تهیهٔ یک فیلم بود»، دانسته است. نکته‌ای نیز به گونه‌ای غم‌انگیز قطعی است. حال که فیلمنامه‌های «**طلای سوتر**» و «**یک تراژدی آمریکایی**» منتشر شده، می‌توانیم ارزش‌های استثنایی آنها را قضاوت کنیم. به دشواری می‌توان این ارزش‌ها را انکار کرد و یا تأسف نخورد از اینکه فیلمنامه‌های **آیزنشتاین** به هر دلیل لعنتی مزخرفی هرگز به فیلم در نیامدند.

من و سینمای هند

گفتگوئی اختصاصی با ساتیا جیت‌رای

سیاوش صفا

«ساتیا جیت‌رای» در کلکته متولد شده است و اکنون پنجاه و دو سال دارد.

او در خانواده‌ای هنردوست به دنیا آمد و در ۱۹۴۰ تحصیل در رشتهٔ‌اقتصاد را به پایان رساند. بعد، برای مدّتی در دانشگاه تاگور در رشتهٔ نقاشی که سرگرمی مورد علاقه دوران کودکی‌اش بود، تحصیل کرد و در ۲۲ سالگی، در یک بنگاه تبلیغاتی به عنوان نقاش شغلی گرفت و پس از دو سال مدیر هنری این مؤسسه شد.

در سال ۱۹۴۷ با گروهی دیگر «انجمن فیلم کلکته» را تأسیس کرد؛ در این زمان سینما برای «رای» دیگر از صورت یک سرگرمی خارج شده و به شکلی جدّی مطرح گشته بود. مطالعهٔ کتابها و یادداشت‌های سینمایی را آغاز کرد. و از دیدن فیلم‌های خوب غافل نماند. در این میان «جنوبی» ساختهٔ «ژان رنوار» تأثیر زیادی بر او گذاشت، و بعد، هنگامی که «رنوار» برای ساختن فیلم «رودخانه» به بنگال آمد «رای» به سراغ او رفت و همکاری با او را ـ که در واقع اولین اشتغال عملی‌اش در زمینهٔ سینما است ـ آغاز کرد.

پس از سفری به اروپا و دیدن «دزد دوچرخه» ساختهٔ «دسیکا» به ساختن «پاتر پانچالی» که مدّت‌ها اندیشه‌اش را داشت مصمم‌تر شد. این‌کار خالی از اشکال نبود و بدون پول کاری از پیش نمی‌رفت. سرانجام کار آغاز شد و به سختی ادامه یافت. وقفهٔ

یکساله‌ای پیش آمد ولی رای بار دیگر کار را شروع کرد و سرانجام فیلم در یک سینمای بزرگ کلکته به نمایش درآمد. سه هفتهٔ اوّل نمایش فیلم، از موّفقیّت خبری نبود ولی از هفتهٔ چهارم مردم برای خرید بلیط صف می‌بستند. بدین ترتیب نخستین فیلم او ساخته شد و بعد فیلم‌های دیگر:

۱۹۵۶ ـ شکست‌ناپذیر ۱۹۵۷ ـ اتاق موسیقی ۱۹۵۸ ـ سنگ محک ۱۹۵۹ ـ دنیای آپو ۱۹۶۰ ـ دیو ۱۹۶۱ ـ سه دختر ۱۹۶۱ ـ تاگور ۱۹۶۲ ـ کانجستونگ‌ها ۱۹۶۲ ـ آبیجان ۱۹۶۵ ـ ترسو و روحانی ۱۹۶۶ ـ شهر بزرگ ۱۹۶۸ ـ ماجراهای گوپی و باگا ۱۹۷۰ ـ روزها و شب‌ها در جنگل.

فرصتی دست داد تا در فاصلهٔ بین دو فیلم طولانی از فیلم‌های «جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران» با ساتیا جیت‌رای در تالار رودکی صحبت کنیم. از میز و صندلی گریزان است و ترجیح می‌دهد در هوای آزاد حرف بزنیم. قدم‌زنان به کناری می‌رویم و گفتگو شروع می‌شود.

ـ کشور شما از سال‌ها پیش به اشکال مختلف زیر تأثیر غرب بوده است و می توان گفت فرهنگ غرب بر بسیاری از چیزها در هند تأثیر گذاشته است. می توان گفت این تأثیر روی سینمای تجارتی کشور شما به شدت به چشم می‌خورد. آیا در مورد سینمای متفاوت هند (منظورم سینمای غیر تجارتی و پیشرو است)، مثلاً کارهای خودتان، نیز بخشی از این تأثیر را قبول دارید؟ و اگر این‌طور است غربی‌ها به چه شکل بر کار شما تأثیر گذاشته‌اند؟

ـ متأسفانه این نفوذ همیشه وجود داشته است. دلیل‌اش هم خیلی ساده است. چون ما صنعت فیلم نداشتیم، اصلاً سینما نداشتیم. این چیزی است که از غرب به ما رسیده است و طبعاً نفوذ آنها بر ما انکارناپذیر است.

در مورد خودم باید بگویم که شاید این تأثیر مستقیماً در فیلم‌های من به چشم نخورد. ولی خواه و ناخواه وجود دارد. من به هیچ مدرسهٔ

سینمایی نرفته‌ام و فرهنگ کار خودم را از فیلم‌ها و نوشته‌های سینمایی کسب کرده‌ام و این فیلم‌ها و نوشته‌ها مسلّماً از آن سینمای غرب بوده است. به هر حال شاید مسائل فیلم‌های من غربی نباشد ولی در جستجوی زبان سینمایی هیچگاه خود را از غرب بی‌نیاز ندیده‌ام.

ـ سینمای تجارتی هند که محصولش فیلم‌های عامه‌پسندی است که در ایران هم طرفداران بی‌شمار دارد، درست مثل سینمای تجارتی کشور خود ما، سینمای منحطی است که در عقب نگاهداشتن سلیقهٔ مردم بسیار مؤثر است. آیا فکر می‌کنید که در شرایطی که می‌خواهیم سینمای اصیلی پرورش دهیم، لازم است سعی کنیم سینمای تجارتی را از بین ببریم؟

ـ نه نمی‌توانیم به این شکل بگوییم که باید با سینمای بازاری مبارزه کرد. مقصودم این است که نباید مستقیماً به مبارزه‌ای برای محو این سینما دست بزنیم. مسلّماً چند نفر مثل من؛ آدم‌هایی که پول نداریم و این برایمان محدودیّت‌های بسیاری به وجود می‌آورد، نمی‌توانیم در مقابل صنعت عظیم و ثروتمند سینمای تجارتی بایستیم. ما فقط می‌توانیم و باید با تشکیل گروه‌های کوچک‌تری از آدم‌های آگاه و علاقمند که کار درست می‌کنند، سینمای دیگری به وجود آوریم، یک سینمای مسئول و در جوار سینمای تجارتی آن‌را توسعه دهیم. این تنها امید ماست. در این صورت جنگی نکرده‌ایم، ولی مبارزه عملاً صورت گرفته است.

ـ و اکنون که این مبارزه آغاز شده است، وجود کارگردان‌هایی که کار درست و خوب می‌کنند و هم آنجا و هم اینجا در کشور ما تعدادشان بسیار کم است، تا چه حد می‌تواند در جامعه‌ای که در چنگال سینمای تجارتی اسیر است، تأثیر داشته باشد؟

ـ البته کم، ولی این تأثیر به تدریج زیاد می‌شود. در اینجا مردم‌اند که نقش اصلی را بر عهده می‌گیرند. آنها هستند که با استقبال از سینمای

صحیح این دایره را تقویت می‌کنند. در این مرحله باید آنها را با زبان سینما آشنا کرد. مسلّماً این زبان به آن اندازه قوی هست که بر مردم تأثیر بگذارد ولی محیط مناسب می‌خواهد. سینمای خوب در محیط خوب رشد می‌کند.

ـ خود سینما تا چه حد در به وجود آوردن این محیط خوب که گفتید می‌تواند مؤثر باشد؟

ـ سینما یک چیز تجریدی نیست که بتوان به دورش دیواری کشید و در انزوا نگاهش داشت. به‌عکس به وسیلهٔ آن می‌شود در آغاز، مردم را بیدار کرد، بعد که محیط آماده شد و مردم به تفکر واداشته شدند سینما خود در این محیط رشد خواهد کرد. در حقیقت این دو بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند. به عبارت دیگر سینما با زبانی که دارد باید بکوشد مردم را بیدار و آگاه سازد و متقابلاً، محیط بیدار و آگاه می‌تواند به سینما فرصت‌های بهتر و چشم‌اندازهای وسیع‌تر عرضه کند. محیط آماده و آگاه زبان سینما را گویاتر می‌کند و آن‌را در خدمت مسائلی مهّم‌تر به کار می‌گیرد.

ـ برمی‌گردیم به فیلم‌های شما ـ فکر می‌کنید فیلم‌های آخری‌تان با قبلی‌ها چه تفاوتی کرده باشد؟ مقصودم از لحاظ دیدگاه خاصّی است که در فیلم‌هایتان دارید و همچنین از لحاظ پرداخت سینمایی.

ـ محتوای کار من به هیچ‌وجه عوض نشده‌است. فیلم‌های تازهٔ من نیز حرف‌های همان فیلم‌های قبلی‌ام را دربر دارد و دیدگاه من نسبت به مسائل تغییری نکرده است. تنها چیزی که هست این است که من تکنیک کارم را تغییر می‌دهم. البته سرچشمهٔ این تغییر در خود من نیست. این زبان سینما است که متغیر است و هر لحظه به مرحلهٔ تازه‌ای می‌رسد. مثلاً «ژان لوک گودار» کارهایی می‌کند که در آغاز یک تجربه است ولی بعد

بدعت می‌شود، تکنیک و وسیلهٔ کار می‌شود، زبان سینما می‌شود. از این نظر می‌توانم بگویم که من کاملاً پیرو تکامل زبان سینما هستم.

ــ معمولاً یک هنرمند ــ در اینجا یک فیلمساز ــ وقتی اثری به وجود می‌آورد، مخاطبی خاص دارد. یا این اثر را به گروهی ارائه می‌کند، گاه می‌خواهد با چیزی مبارزه کند. وگاه می‌خواهد گروهی را به تفکر وادارد و سطح فرهنگ و آگاهی آنها را بالا ببرد. در این مورد شما چگونه عمل می‌کنید؟ فیلم‌هایتان را برای که می‌سازید و چه گروهی مورد نظرتان است؟

ــ من به این چیزی که گفتید کاملاً اعتقاد دارم. بدون داشتن هدف مسلّماً نمی‌شود اثری عرضه کرد. امّا زمانی هنرمند می‌خواهد جامعه را متأثر کند و روی همهٔ مردم مستقیماً تأثیر بگذارد و گاه گروه خاصّی را انتخاب می‌کند. من، در آغاز، جامعه را به طور کلّی در نظر می‌گیرم. می‌خواهم حرفم را بزنم و مردم را به تفکر وادارم. امّا در عمل چنین نمی‌شود. کار من ضمن اینکه بر جامعه به طور کلّی اثر می‌گذارد بر پایهٔ یک روال و طی یک کارکرد طبیعی متوجّه گروهی خاص می‌گردد و روی آن گروه متمرکز می‌شود. منظورم این است که درست است، که ظاهراً کل جامعه هدف قرار گرفته می‌شود امّا در حین انتقال فکر به آنها، خود به خود گروهی خاص پدید می‌آید که از آن پس دیگر خود این گروه هدف مخاطب قرار می‌گیرد. در مورد من این‌طور است. سینمای من برای «بنگال» است، مخاطبین خود را میان آنها یافته‌ام و سعی کرده‌ام با آنها ارتباط برقرار کنم.

ــ حس می‌کنید موّفق شده‌اید؟ آیا ارتباط مورد نظرتان برقرار شده است و بر مردم تأثیر داشته‌اید؟

ــ بله در مورد هند به طور کلّی این‌طور حس می‌کنم و خوشحالم که موّفق شده‌ام.

ــ آیا هیچگاه قصد نداشته‌اید که فیلم‌های‌تان برای غربی‌ها هم مؤثر باشد یا به وسیلهٔ فیلم‌های‌تان شناخت بیشتری از هند به آنها بدهید؟

ـ به طور خاص نه! همیشه تمام اندیشهٔ خود را روی هند و مردم‌اش متمرکز کرده‌ام. امّا به نظر می‌رسد که تا حدوده‌ی توانسته باشم صدایم را به گوش دیگران نیز برسانم. مثلاً در انگلستان و آمریکا با وجود تمام فاصله‌ای که از جهات مختلف بین ما و آنها وجود دارد، باز فیلم‌های من مورد پسند قرار می‌گیرد. ولی همان‌طور که گفتم موّفقیّت فیلم‌های من در آمریکا و انگلستان اهمیّتی ندارد و باز هم تکرار می‌کنم که من متعلق به بنگال و مردم‌اش هستم. آنها هدف من هستند و مسائل و گرفتاری‌ها و سرنوشت‌شان در این دنیا برای من از هر چیزی مهّم‌تر است....

از این مجموعه

منتشر می‌شود:

- در پهنهٔ تئاتر
- نی‌نوا (موسیقی ایران)
- جادوی انگشتان (موسیقی جهان)
- یاد آر ز شمع مرده، یاد آر
- نویسنده و کتاب